MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 8

DIN SUMAR

8/2018

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CĂTĂLIN CREȚU

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (III)
(1908-2018)

VASILE VASILE
"DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE" (II)
DE LA PRACTICA FOLCLORICĂ LA IMN NAȚIONAL

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI
MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CĂTĂLIN CREȚU **3**

ISTORIOGRAFIE

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (III) **16**

STUDII

VASILE VASILE
DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE - DE LA PRACTICA FOLCLORICĂ LA IMN NAȚIONAL -
IMN AL IDENTITĂȚII ȘI UNITĂȚII ROMÂNEȘTI (II) **51**

RECENZII

CRISTINA ȘUTEU
FRITZ TRÜMPI
T*HE POLITICAL ORCHESTRA: THE VIENNA AND BERLIN PHILHARMONICS DURING THE THIRD REICH* **81**

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (VIII) **85**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH CĂTĂLIN CREȚU **3**

HISTORIOGRAPHY

CRISTINA ȘUTEU
THE *MUZICA* MAGAZINE AT ITS ANNIVERSARY (1908-2018) (III) **16**

STUDIES

VASILE VASILE
"DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE" ["WAKE UP, ROMANIANS!"] – FROM FOLK SONG TO NATIONAL ANTHEM, A HYMN TO ROMANIAN IDENTITY AND UNITY (II) **51**

REVIEWS

CRISTINA ȘUTEU
FRITZ TRÜMPI
THE POLITICAL ORCHESTRA: THE VIENNA AND BERLIN PHILHARMONICS DURING THE THIRD REICH **81**

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (VIII) **85**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Cătălin Crețu

Andra Apostu

Compozitorul Cătălin Crețu este artistul neobosit. Niciodată în pană de idei, mereu în căutare de proiecte noi și cu o curiozitate tipică omului cu educație tehnică. De la formația de rock progresiv din care făcea parte și pentru care compunea în perioada imediată absolvirii liceului până la instalațiile multimedia pe care le coordonează astăzi a fost cale lungă și interesantă. Ni se dezvăluie în rândurile de mai jos în toate planurile în care activează el: creație artistică, lucru cu studenții și cercetare științifică.

Andra Apostu: Cătălin, educația ta a fost la început orientată către zone tehnice iar mai apoi a mers în paralel cu cea muzicală. Cum s-au împăcat aceste două tipuri de direcții, una foarte exactă, și cealaltă pe planuri mai puțin „concrete”?

Cătălin Crețu: Aș spune că educația mea muzicală s-a dezvoltat în paralel cu educația generală întrucât am urmat din clasa întâi cursurile Școlii de Muzică din Petroșani, acolo unde am început studiul pianului și al teoriei muzicale. Ulterior am urmat cursurile Liceului Industrial și – mai târziu – pe cele ale Universității Tehnice din același oraș. Au fost opțiuni dictate oarecum de contextul politic-istoric-social al acelor ani (am

https://biblioteca-digitala.ro

absolvit liceul în anul 1989) când a studia muzica în mod profesionist era extrem de dificil. Am aprofundat în acea perioadă studiul muzicii ca autodidact. Am continuat inițierea în tainele sonore la Conservator, având deja o bază „tehnică", acest fapt fiind un avantaj în evoluția mea artistică ulterioară.

A.A.: Cum s-a născut interesul pentru compoziție sau ce anume te-a determinat să creezi, de unde a venit impulsul, curajul, de fapt?

C.C.: Primele „îndrăzneli" componistice au apărut după absolvirea liceului, atunci când am fondat o formație de rock progresiv în Petroșani, muzica noastră abundând în elemente de improvizație. În zona cultă, primele schițe datează din 1996, odată cu venirea mea în București, după un stagiu universitar muzical timișorean de 2 ani. Acestea s-au dezvoltat în perioada în care m-am hotârât să dau admitere la secția de compoziție. Erau, în general, lucrări dedicate pianului, în stiluri „neo", lucrări „de școală".

A.A.: Ești absolvent de master în Compoziție și management muzical, cât de folositoare sunt noțiunile de management într-o carieră muzicală?

C.C.: Sunt esențiale noțiunile de management într-o carieră muzicală în lumea de azi. Artistul contemporan, în general, trebuie să-și planifice și să-și dezvolte propria carieră. De cele mai multe ori el trebuie să fie propriul său agent, să fie mai mulți într-unul: impresar, om de publicitate și marketing, organizator de spectacole, manager de proiect, contabil sau jurist chiar atunci când se implică în proiecte mai mari.

A.A.: Putem spune că la Hamburg, când ai fost plecat cu bursa Erasmus, a fost declanșată dorința ta pentru muzica electronică?

C.C.: În anul 2001 am mers la Hochschule für Musik und Theater Hamburg, ca bursier Erasmus (întâmplarea face că am fost primul benficiar al acestei burse din Universitatea Națională de Muzică din București). Am stat un an acolo echivalând ciclul de „studii aprofundate". La UNMB urmasem un curs de muzică electronică, dar condițiile de dezvoltare pe această direcție la nivel universitar nu erau foarte avansate în acea perioadă. La Hamburg am avut ocazia să lucrez cu

https://biblioteca-digitala.ro

aparatură modernă, să experimentez în domeniul sintezei de sunet și să iau contact cu tehnici de compoziție algoritmică, live electronics, multimedia, direcții pe care le-am abordat și dezvoltat ulterior în propria creație.

A.A.: Dacă te-am caracteriza prin prisma creațiilor tale, ar fi corect să te clasificăm ca fiind un compozitor de muzică electroacustică? Crezi în clasificări, mai sunt ele de actualitate?

C.C.: Atunci când sunt pus în situația de a mă autodefini, mă caracterizez ca fiind compozitor, artist multimedia. Mă consider artist multimedia datorită faptului că lucrările mele din ultima perioadă au abordări interdisciplinare și folosesc mai multe medii, utilizând de cele mai multe ori sunetul ca pretext sau element constitutiv. La nivel componistic abordez deopotrivă creația acustică și electronică, separat sau împreună uneori, în contexte hibrid. E sarcina teoreticienilor artei să facă clasificări. Cred că sunt importante întrucât domeniile, nișele de specializare, s-au diversificat.

A.A.: Aș vrea să trasezi, pentru cititorii revistei noastre, o cronologie a creației tale, pe ce criterii consideri că se pot aplica mai bine inițiativelor tale creatoare.

C.C.: Sunt două perioade distincte în ceea ce privește creația mea artistică: înainte și după 2008. În 2008 am revenit de la Hamburg, atunci am susținut teza de doctorat și am fondat CMeM (Centrul de Muzică Electroacustică și Multimedia) la UNMB. Pot spune că atunci s-a încheiat perioada mea de formare și am intrat într-o nouă etapă în care am fructificat artistic cele învățate.

Până în 2008 am scris muzici pentru configurații instrumentale diverse: Sonata de pian, Sonatina pentru vioară și pian, Ciaccona malinconica pentru vioară, violoncel și pian, Cvartet de coarde, Cvintet de suflători, Antifonia pentru sextet de trompete, Inog – cantată pentru ansamblu cameral, Spektrenspiel pentru ansamblu cameral, Metamorfozele Fratelui Iacob pentru opt violoncele, Ollecelo – concert pentru violoncel și orchestră. În perioada 2006-2008, la Hamburg, am relizat primele proiecte cu mediu electronic, fiecare deschizând o direcție pe care am dezvoltat-o mai târziu: Lüneburg Etüde și Lüneburg Soundscape – compoziții electronice, Entfremdetes

https://biblioteca-digitala.ro

Ich oder die Anatomie des Schattens – pentru violoncel, live electronics și live video, The dark side of the XII – compoziție algoritmică pentru Disklavier, Alchimie urbană – o compoziție multimedia pentru soprană, ansamblu instrumental, sunete preînregistrate, live electronics, video și live video, Mixturen – compoziție în rețea, pentru qiuntet.net.

După 2008 am dezvoltat direcțiile prefigurate mai sus în lucrări diverse:

Breaths și Richblick – compoziții electronice;

Muzicale Culinare – pentru saxofoane, violă și bandă;

Piano Interactions 1 & 2 pentru senzori, pian (preparat) și electronics, Odd Interactions pentru percuție și electronics - compoziții algoritmice;

Mixturi spectrale pentru violoncel și live electronics, Despre memorie pentru flaut, violoncel și live electronics;

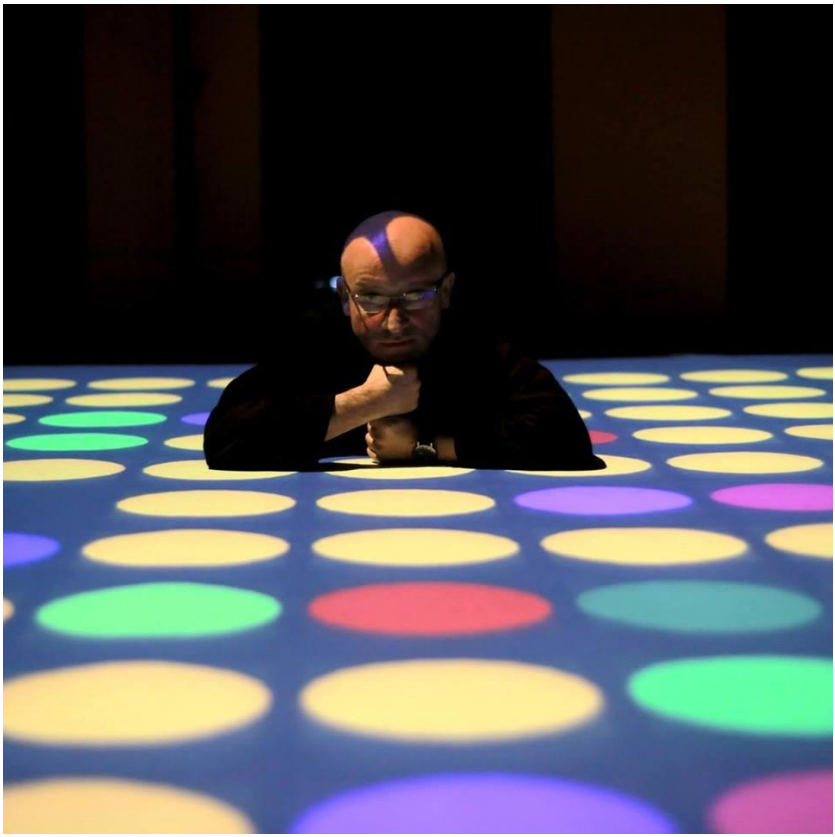
Do-mi-no 6.1 – un spectacol multimedia cu măști animate; Lux in tenebris – compoziție multimedia pentru ansamblu instrumental, soprană, actori și mediu electronic;

Interactive Landscapes – instalație video interactivă cu kinect, Lipatti interactive – o instalație audio-vizuală cu interpretări muzicale și fotografii ale lui Dinu Lipatti, Inner Spaces – instalație interactivă foto-video, A Room of Your Own – instalație interactivă, Simte pulsația! – instalație interactivă

https://biblioteca-digitala.ro

audio – vizuală, Petrila Nekyia – instalație interactivă, AquAcusTectonium – instalație interactivă audio-vizuală;

Inner Dust, Clopote și mecanisme, Reverbe, Do your music through my brain – performance-uri interactive.



Am participat de asemenea la proiecte multimedia colective: “Inter@fața”, proiect interdisciplinar vizând traducerea undelor cerebrale în muzică pe baza EEG; Zona Imaginarium – un proiect audio-vizual realizat împreună cu muzicieni și artiști vizuali; Counterbody – un spectacol coregrafic interdisciplinar; Retro Walk Decades to the Sun – instalație performativă durațională.

https://biblioteca-digitala.ro

Am mai compus: muzici de teatru radiofonic: 10 întrebări de Anamaria Bamberger (2011), Fragmente dintr-o existență translucidă de Florentin Sorescu (2012) Cerere în căsătorie de Anton Cehov (2013), Sepia de Stanisław Ignacy Witkiewicz (2017) și muzică de scenă: Fluierul fermecat – spectacol pentru copii, de Sorin Lepa, Antigona de Sofocle.

Am realizat după 2008, de asemenea, și compoziții dedicate exclusiv instrumentelor acustice: Bird's-eye view of Frescobaldi's "Se l'aura spira" pentru soprană, flaut, oboi, violă, violoncel și pian, Prosopopeea urmei pentru violoncel și bajan, etc.

Multe dintre partituri au fost achiziționate de către Biroul Instrumental Multimedia al UCMR.

A.A.: Vorbește-ne despre live electronics. Practic, e o lucrare irepetabilă, unică la fiecare interpretare?

C.C.: Live electronics se referă mai degrabă la procesarea sunetului în timp real, cu ajutorul unor echipamente electronice. Solistul nu mai este „acompaniat” de un pian, ansamblu sau orchestră ci de către el însuși! Elemente din emisia sonoră sunt preluate cu ajutorul microfonului și redate metamorfozat în difuzoare. În funcție de intenția compozitorului notată explicit în paritură, interpretarea procesării electronice poate fi mai mult sau mai puțin improvizatorică.

A.A.: Ești autorul mai multor proiecte multimedia, ce presupune acest lucru, ce tip de efort implică aceste inițiative?

C.C.: În general, orice tip de proiect multimedia implică lucrul în echipă și un buget consistent. Atunci când nu le ai, trebuie să te substitui lor, să fii echipă și finanțator într-unul. Lucrurile sunt variabile din acest punct de vedere, contextul se schimbă mereu. După ce creativitatea artistului naște conceptul vine munca propriu-zisă de încarnare a proiectului. Aceasta implică de cele mai multe lucrul cu tehnologia: computer, softuri, programare, controlul unor procese audio-vizuale, interacțiuni diverse cu echipamente electronice, etc. Constituie un mare avantaj pentru artistul contemporan faptul de a avea o pregătire bicefală, artistică și tehnică, întrucât poate aborda global, din perspective diverse, proiecte de tip multimedia.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Care este ponderea implicării tehnicii, computerului/softurilor în creațiile tale? Unde începe și unde se termină limita dintre inspirație și – poate? – nevoia de a completa ideea inițială cu tehnici de compoziție? Vorbim de tehnici de compoziție când vorbim de inserarea tehnicii/computerului în muzică?

C.C.: În funcție de tipul proiectului, tehnologia este mai mult sau mai puțin prezentă în laboratorul meu de creație. Atunci când scriu o compoziție pentru ansamblu, folosesc un soft pentru a tehnoredacta partitura finală. Când concep o lucrare electroacustică, provoc uneori sintetizatorul să genereze sunete aleatorii pe care le dezvolt ulterior, așadar mă las „inspirat" de el. Când abordez compoziția algoritmică, las computerul să aleagă – după regulile stabilite de mine conform unor principii de aleatorism controlat – generarea anumitor parametri muzicali. Evident că vorbim de tehnici de compoziție și în cazul utilizării computerului, el fiind un instrument versatil aflat la îndemâna compozitorului contemporan care îl mânuiește. Depinde de intenția și de talentul/competența acestuia cât de mult implică tehnologia în propria creație. Despre relația mea cu computerul am scris acum câțiva ani într-un articol: "Sunt prieten cu computerul meu. Comunic cu el, mă port frumos cu el, îi cer – uneori – sfatul, am convenit împreună regulile de bună purtare tehnologică, coabităm, colaborăm, îl îndemn să fie creativ, să interpreteze onest algoritmii pe care i i-am dedicat, la limită îi las libertatea să-mi completeze propria creație, să-mi fie coautor. Suntem o echipă, deși interacționăm mult nu ne certăm niciodată. E noua mea interfață cu lumea, facilitator artistic al accesului meu la o zonă magică de tip Matrix, un spațiu al libertății și al provocării mediate tehnologic. E uman, îl respect, îi sunt fidel, îmi este loial."

A.A.: Nu există riscul de a fi „furat" de tehnică în detrimentul muzicii?

C.C.: Creatorul contemporan este ispitit să experimenteze, să "dialogheze" cu mediul electronic, tehnologic, să-l provoace, să-i descopere părțile benefice, dar și pe cele malefice, pe care le poate dezvolta sau estompa. El este dator să pună în lumină pericolul pe care îl poate

https://biblioteca-digitala.ro

reprezenta forța tehnologiilor moderne, acestea – în exces – având tendința de a transforma omul, de a-i substitui personalitatea. Este vorba de fapt de o interacțiune în dublu sens. În timp ce omul trăiește cu iluzia că manipulează tehnologia, aceasta, prin subtile procedee alchimice îi topește ființa intimă, furându-i identitatea. Este opțiunea etică și de libertate a artistului contemporan, invadat tehnologic, dacă rămâne un mărturisitor onest, un critic al vremii sale, imun la ispitele modernității sau se transformă – dominat de forța marketingului – într-un comerciant-manipulator al esteticului.

A.A.: De unde te inspiri? Cum îți vin ideile, sursele?

C.C.: De cele mai multe ori în proiectele multimedia, chiar tehnologia e sursa mea de inspirație. Fiindcă sunt curios din fire, îmi propun să folosesc mereu alte elemente care după ce sunt „îmblânzite" din punct de vedere tehnic, se cer parcă exploatate artistic într-un anumit fel. E ca și cum un sunet electronic complex ar conține în sine însuși întrega compoziție care se va naște ulterior așteptând doar pe cel care să o înfăptuiască. La fel, un anume echipament electronic se poate așeza confortabil într-un context artistic potrivit.

A.A.: Vorbești despre dublare, dualitate, chiar în prima pagină a website-ului tau. Putem dezvolta puțin acel citat în care descrii diverse ipostaze, mereu duble? Îți aparține paragraful acela?

C.C.: Citatul este extras din „statement-ul" meu artistic ce a însoțit spectacolul multimedia pe care l-am realizat în 2008 la Hamburg, la absolvirea Masterului în Compoziție Multimedia. Îl atașez integral, mai jos.

*„**Die multichannel Metamorphose***

Vin de pe tărâmul în care dedublarea a devenit un fenomen cotidian, oamenii suferă micrometamorfoze, oportunismul îi transformă continuu, comunistul poartă haine capitaliste, coruptul devine un erou, paznic al democraţiei, lumea reală însăşi devine un videoclip în care umbra joacă rolul omului.

Înstrăinat, dialoghez cu umbra mea, cu măştile şi dublurile mele, mă mişc pe fâşia dintre realitate şi vis, sunt în

https://biblioteca-digitala.ro

faţa camerei de filmat şi în spatele ei, în faţa microfonului şi la tastatura computerului, sunt în sală şi pe scenă, cânt la instrument şi dirijez totodată, lumea devine spaţiul multimedia al dedublărilor mele, instanţe care devin spectre sonore amestecate ce ţâşnesc prin membrana difuzorului sau imagini vizuale proiectate ce dansează pe pânza ecranului.

Etapele istoriei omului s-au consumat, sextetul antifonic al îngerilor anunţă profeţia care demască mitul globalizării, lumea devine spaţiul populat de oameni ce iau chipul gândacului Gregor, întoarcerea la limba păsărilor e o iluzie, a început noua vârstă a turnului Babel.

Caut salvarea în mitologie, însă basmul ancestral s-a alterat, inorogul prezintă simptome schizofrenice, o alienare ce durează de secole şi el cântă acum vechi melodii din copilăria istoriei cu un ochi plângând şi cu altul râzând, cu gura strâmbă într-un rânjet ironic adresat secolului 21.

Bruder Jakob nu mai e un cântec al copilăriei, e germenele schimbării, temă trecută prin filtrul epocilor istoriei urmărind drumul de la consonanţă la disonanţă, de la melodie la spectru, o copilărie consumată de atâta violenţă şi război, o maturizare prematură multiplicată, extinsă la întregul univers uman.

Violoncelistul nu mai e prezent pe scenă. Umbra suprapusă peste imaginea lui ne spune o poveste tristă pe o coardă gravă, o poveste despre dedublări şi măşti, o încercare de dialog cu sinele, cu imaginea şi cu umbra lui, o goană nebună după iluzii, un protest al neputinţei.

Şi pianistul devine absenţă în universul virtual generat de triunghiul executant – instrument – computer. Tehnologia a aruncat omul la groapa de gunoi a istoriei, nu mai e nevoie de om în spaţiul în care maşina, ghidată de rămăşiţe ale gândului, joacă rolul sufletului.

Oraşul, spaţiul manifestărilor dinamice ale omului, se descompune continuu. Ca un vechi alchimist, înlătur precum nişte coji reziduurile şi otrăvurile produse de lăcomia bipezilor, încercând să descopăr piatra filosofală ce se manifestă sub forme sonore (acustice), zone de graţie unde îngerii dansează,

https://biblioteca-digitala.ro

raze de lumină ce prevestesc vremea pentru adevărata renaştere a omului.

Vin de pe tărâmul în care dedublarea este un fenomen cotidian, lumea reală însăşi este un videoclip în care umbra joacă rolul omului. Se petrece însă o transformare subtilă şi reclama ia locul lumii reale în care omul joacă rolul umbrei."

A.A.: Cât de importantă este pentru un artist, pentru tine, interacțiunea cu oameni de cultură sau de știință din alte domenii? Cât de deschis trebuie să fie un compozitor, un creator, pentru a-și împlini și satisface talentul? Cât de important este conceptul de interdisciplinaritate pentru succesul unei lucrări muzicale?

C.C.: E important pentru un artist să se uite în jurul lui, să simtă spiritul timpului, să observe preocupările semenilor, să fie la curent cu descoperirile din zona științifică sau cu tranformările din mediile social-politice. Toate aceste interacțiuni pot genera combustibil pentru idei noi. „Deschiderea" unui compozitor ține mai ales de forma în care și de spiritul cu care el alege să-și exprime gândul muzical. Poți concepe muzici actuale folosind mijloace „vechi" sau muzici învechite folosind cele mai noi tehnologii.

A.A.: Mai asculți rock și mai ales, jazz? Spuneai că asculți jazz mai mult decât muzică contemporană, de ce? Ce artiști preferi?

C.C.: Muzică rock mai ascult foarte rar, doar în contexte nostalgice. Ascult mult jazz, de asemenea muzici electronice sau culte contemporane. Mă fascinează în general muzicienii interpreți care au darul improvizației.

A.A.: Ai orchestrat pentru formația Therion, ai repetat experiența aceasta?

C.C.: Am scris orchestrațiile pentru piesele trupei Therion acompaniată de o orchestră simfonică, cor și soliști. Am mai avut câteva astfel de colaborări legate de orchestrații diverse, dar nu foarte multe.

A.A.: Ești, în prezent, cercetător la Universitatea Națională de Muzică din București în cadrul Centrului de

https://biblioteca-digitala.ro

Muzică electroacustică și Multimedia. Cum se realizează procesul cercetării în domeniul artistic, muzical?

C.C.: La UNMB activitatea mea se desfășoară pe două planuri: cercetare și didactic. Cursurile și seminariile pe care le susțin sunt legate în general de instruirea asistată de calculator și de muzica electronică.

În munca de cercetare desfășurată la CMeM abordez teme precum: analiza de sunet ("radiografia" digitală a spectrelor sonore), sinteza de sunet ("inventarea" de noi conglomerate acustice pornind de la surse sonore virtuale), sampler ("construcția" de noi instrumente virtuale pe baza unor sunete "concrete"), modelare fizică (crearea de sunete virtuale pornind de la simularea pe computer a comportamentului fizic/acustic al materialelor vibrante), compoziția algoritmică (reducerea procesului de creaţie componistică la o serie de reguli şi instrucţiuni având ca scop automatizarea unor acţiuni muzicale), live electronics (prelucrarea în timp real a sunetelor/zgomotelor produse de o sursă sonoră concretă), masterizare ("curățarea" unor înregistrări aflate pe un suport "vechi" și repunerea lor în circuit), editare audio/video ("împachetarea" într-un format prietenos a unui material sonor/vizual "brut", preînregistrat), diverse tipuri de interacțiuni audio-vizuale (procesare video în timp real, control audio al proceselor vizuale şi viceversa sau fenomene sincretice/multimedia).

Rezultatele cercetării se regăsesc în articole scrise în reviste de specialitate, în conferințe/workshopuri sau în producții artistice prezentate în diverse contexte.

A.A.: Cum a fost experiența Festivalului InnerSound? Ce calități sunt necesare pentru a putea coordona, organiza astfel de manifestări? Se poate vorbi în România de management artistic, cultural?

C.C.: Experiența Festivalului Internațional de Arte Noi InnerSound m-a maturizat foarte mult în ceea ce privește managementul cultural. Ca să organizezi evenimente independente în România anului 2018 e nevoie de echipă, de răbdare, nervi tari, toleranță. Și, cel mai important, să fii un bun

https://biblioteca-digitala.ro

comunicator. În plus, atunci când abordezi curente artistice de nișă ai nevoie de încă ceva: curaj.

A.A.: Multe din inițiativele tale au și o componentă destul de importantă financiară, dacă mă gândesc, de pildă, la instalațiile tale... ai nevoie de o sumedenie de lucruri. Cum procedează un compozitor pentru a-și satisface aceste nevoi și pentru a nu fi nevoit ca prin renunțarea la diverse lucruri să riște să altereze produsul artistic final?

C.C.: Finanțarea cercetării în România anului 2018 nu este una foarte generoasă. În general, proiectele mai mari au beneficiat de finanțare primită ca urmare a unor aplicații sau invitații. Dar, ca un aspect general, echipamentele pe care le folosesc sunt cumpărate din burse sau premii, iar multe din softuri le-am creat la CMeM.

A.A.: Cum vezi generația actuală de tineri, artiști sau nu, cum vezi viitorul prin prisma noii generații, mai ales că ești în contact direct cu studenții?

C.C.: Având contact cu toate generațiile de studenți muzicieni din UNMB, pot trage niște concluzii. Există mulți tineri talentați, deschiși înspre noile fenomene artistice. Din punct de vedere al îmbinării artei/muzicii cu tehnologia lipsește cadrul organizatoric care să-i adune în jurul unui proiect comun. Cred că o specializare de master în compoziție multimedia ar putea fi un punct de pornire în acest sens. Din păcate, scenele, festivalurile, unde pot fi prezentate proiecte multimedia din sfera muzicii noi – fapt care ar putea motiva tinerele generații de creatori - sunt aproape inexistente.

A.A.: Vorbește-ne despre planurile tale de viitor și despre cum intenționezi să te dezvolți în continuare.

C.C.: Mă preocupă mult dezvoltarea de proiecte la CMeM, căutarea de parteneri cu scopul dezvoltării unor noi idei artistice și al abordării unor noi direcții interdisciplinare. De asemenea, caut mereu metode inedite de atragere a studenților muzicieni înspre fenomenele multimedia.

În plan artistic am un proiect important în derulare și anume colaborarea cu două institute de cercetare de pe platforma Măgurele, în cadrul experimentului Fusion, coordonat de Fudația 9. La Centrul de Tehnologii Avansate cu Laser

https://biblioteca-digitala.ro

(CETAL) dezvoltăm un mod original de proiecție vizuală a unei imagini a interiorității obiectului sonor în tandem cu proiecția unidirecțională a sunetului, la Institutul de Științe Spațiale (ISS) cercetăm modalități teoretice de extragere a urmelor unor fragmente de reziduu rezultat în urma dezintegrării prafului cosmic și de implementare a acestora în ipostaze sonore, în special în partea de zgomot prezent în emisia sonoră a instrumentelor acustice, demersuri de sono-vizualizare a muzicii pe baze științifice în contextul unei instalații artistice.

Pe de altă parte simt nevoia să mă întorc la ansamblul instrumental acustic, intenționez să scriu în viitorul apropiat un concert pentru pian și orchestră.

A.A.: Îți mulțumesc!

C.C.: Cu cea mai mare plăcere!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Cătălin Crețu

Cătălin Crețu: The contemporary creator is tempted to experiment, to initiate a “dialogue” with the electronic, technological medium, to provoke it, to discover its beneficial parts, as well as its evil ones, which he can develop or subdue. It is his duty to present the danger of the force of modern technologies. In excess, they tend to transform man, to change his personality. It is in fact a two-way interaction. While man imagines he manipulates technology, the latter, through subtle alchemical processes, melts his intimate being, stealing his identity. Invaded by technology, the contemporary artist must make an ethical choice regarding his freedom – whether he will remain an honest witness, a critic of his time, immune to the temptations of modernity, or – dominated by the force of marketing – he will turn into a trader that manipulates aesthetics.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (III)

Cristina Șuteu

Idei și personalități din perioada antebelică (1908-1916)

Tertia verba.
Addenda **la articolul II: „Revista *Muzica* în contexte…”**

Istoria ideilor și evenimentelor culturale ale perioadei antebelice și în special a anilor cuprinși între 1908 și 1916 merită să fie studiată. O secțiune transversală în postamentul evenimențial-cultural și ideologic al gândirii europene din perioada antebelică a revistei *Muzica* poate oferi cititorului detalii remarcabile pentru cercetare. Ofer lista cronologică de mai jos, care se leagă organic de evenimentele propuse în articolul anterior („Revista *Muzica* în contexte: ante-, inter-, post-belic și postdecembrist (1908-2018)”), doar că în această secțiune voi privi în context lărgit spre evenimentele, ideile și personalitățile care s-au remarcat pe plan internațional. Nu consider că am acoperit tot ceea ce înseamnă aproape o decadă din ideologia începutului de secol XX. Am efectuat doar

https://biblioteca-digitala.ro

un “survol” cultural deasupra unei lumi în continuă schimbare. Iată cele câteva date extrase dintr-o bibliografie sumară[1]:

- **1908**: (1) fondarea revistei *Muzica* la București (1908-prezent); (2) înființarea jurnalului literar florentin *La voce* (1908-1916) – apropiat idealismului filosofului Benedetto Croce; (3) Robert Walser publică romanul *Der Gehülfe* – ’Asistentul’, tradus în franceză prin *Omul bun la toate*; (4) filosoful Georges Sorel scrie *Réflexions sur la violence* – ’Reflecții asupra violenței’, carte care va influența promovarea socialismului revoluționar; (5) trupa italo-română condusă de F. Castellano joacă la Teatrul Național din București piesele *Iris* (Pietro Mascagni), *Werther* (Jules Massenet), *Tosca* (Giacomo Puccini), *Norma* (Vincenzo Bellini); (6) Tiberiu Brediceanu compune piesa de teatru *La șezătoare* și lucrarea camerală *Doină și joc pentru flaut și pian*; (7) au loc primele tendințe de apropiere ale lui Alban Berg de muzica atonală prin *Sonata pentru pian*, op. 1; (8) se

[1] Cronologie extrasă din: ***, Larousse Bordas (ed.), *Cronologia universală „Larousse”*, București, Editura Lider, 1997, p. 368 ș.urm.; George Bălan, *O istorie a muzicii europene*, București, Editura Albatros, 1975, p. 323 ș.urm.; Mihai Cosma, *Opera în România privită în context european*, București, Editura Muzicală, 2001, pp. 138 ș.urm., 226 ș.urm.; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VI: *Gândirea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1984, *passim*; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Operei Române din București*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 520 ș.urm.; Floarea Măcriș, (coord.), *Facultatea de Muzică din Timișoara: tradiție și contemporaneitate*, Timișoara, Editura Aegis, 2006, p. 18-20; Robert P Morgan (ed.), *Modern Times. From World War I to the Present*, London, Macmillan, 1993, p. 112; Iosif Sava, Petru Rusu, *Istoria muzicii universale în date*, București, Editura Muzicală, 1983, p. 332 ș.urm.; Zeno Vancea, *Creația muzicală românească: sec. XIX-XX*, București, Editura Muzicală, 1968, *passim*; René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, vol. IV: *A doua jumătate a secolului al XIX-lea*, București, Editura Univers, 1979, p. 659; Doris Pyee, *L’Année musicale (1911-1913)*, *Répertoire international de la presse musicale, 2007*, la adresa: http://www.ripm.org/pdf/Introductions/ANMintroEnglish.pdf.

https://biblioteca-digitala.ro

angajează discuții în presă legate de necesitatea (re)înființării Operei Naționale Române (1908-1913);

– **1909**: (1) poetul F.T. Marinetti editează *Manifesto del Futurismo* – 'Manifestul futurismului', document care în articolele sale va susține în subsidiar ideologia fascistă; (2) în 19 mai la Paris se deschide renumitul *Saison russe* care va dura două decenii: promotorii lui vor fi Serghei Diaghilev împreună cu Mihail Fokin, Vatslav Nijinski, Ana Pavlova, Tamara Karsavina; (3) în 18 decembrie la Paris se interpretează în premieră absolută *Octetul* în Do de George Enescu; (4) George Enescu susține primul concert la St. Petersburg ca solist (*Concertul nr. 7* – Mozart) și ca dirijor (Bach); (5) Béla Bartók adună material folcloric din zona Beiuș-Vașcău; (6) A. Schönberg compune *Cinci piese pentru orchestră*, op. 16, op. 17 și monodrama *Așteptarea*; (7) Conservatorul din Viena se reorganizează primind denumirea de *Akademie für Musik und darstellende Kunst*; (8) Guido Adler publică *Methode der Musikgeschichte*; (9) Hugo Riemann scrie *Studien zur byzantinischen Musik*;

– **1910**: (1) trupa condusă de Hariclea Darclée – recomandată astfel: „tot ce are Italia mai celebru" – joacă în premieră românească opera *Adriana Lecovreur* (Francesco Cilea); (2) între 1900-1910 are loc „spectaculoasa prăbușire" în muzică (George Bălan), provocată de lucrările schönbergiene „în care expresia nu mai este organizată în jurul unei tonalități": *Cinci piese pentru orchestră*, op. 16, op. 17, monodrama *Așteptarea* etc.; (3) se inițiază reorganizarea învățământului muzical timișorean după programa Academiei Naționale de Muzică din Budapesta; (4) Dimitrie Cuclin compune *Simfonia I*; (5) Tiberiu Brediceanu culege și publică la solicitarea Academiei Române *170 Melodii populare românești din Maramureș*;

– **1911**: (1) Félix Alcan instituie primul jurnal muzicologic, *L'année musicale* (1911-1913); (2) la București apare periodicul *Arta muzicală* (1911-1912) sub redacția lui H. Göring – revista care oferea cititorilor un supliment sub forma unor partituri; (3) preotul psiholog Franz Brentano publică

https://biblioteca-digitala.ro

Von der Klassifikation der psychischen Phänomene – 'Despre clasificarea fenomenelor psihice'; (4) antropologul Franz Boas scrie *The Mind of Primitive Man* – 'Mintea omului primitiv'; (5) Dimitrie Cuclin compune opera *Soria*;

– **1912**: (1) apare *Curierul artistic*, „organ al tuturor ramurilor artistice"; (2) se dezvoltă în Germania așa-numita „psihologie a formei" (*Gestaltpsychologie*), având-i ca reprezentanți pe M. Wertheimer, K. Koffka și W. Köhler; (3) apare lucrarea de impact semnată de Arnold Schönberg – *Pierrot lunaire*, Op. 21 (1912), prin care se inaugurează muzica atonală; (4) Ion Nonna Otescu compune schița simfonică *Din bătrâni*; (5) se pun bazele ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*);

– **1913**: (1) Rosa Luxemburg scrie *Die Akkumulation des Kapitals: Ein Beitrag zur ökonomischen Erklärung des Imperialismus* – 'Acumularea capitalului: o contribuție la o expunere economică a imperialismului', carte în care combate idei din lucrarea lui Karl Marx, *Capitalul*, astfel încât este criticată de economiștii marxiști și nu numai; (2) Anton Webern compune cele *Șase bagatele*, op. 9; (3) au loc la București spectacolele lirice *Gr. Gabrielescu* conduse de Al. Demetrescu-Sylva, Al. C. Bărcănescu, N. P. Ciucurette, Florica Florescu; (4) apare volumul lui Béla Bartók, *Cântece populare românești din Bihor*;

– **1914**: (1) Dimitrie Cuclin participă la o anchetă folclorică organizată de *Muzica*; (2) se editează la București sub direcţia lui I. Kauffmann şi redacţia lui Em. Cerbu revista săptămânală de literatură, artă, muzică şi teatru, *Cortina*; (3) este fondată psihologia behavioristă („comportamentală") prin apariția lucrării lui J.B. Watson, *Behaviour*; (4) prin *Trei piese pentru orchestră*, op. 6, Alban Berg aderă la muzica atonală; (5) scriitorul american Henry James publică *Notes on Novelists*;

– **1915**: (1) este publicată lucrarea lui Heinrich Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* – 'Principii fundamentale ale artei'; (2) Alfred Alessandrescu compune poemul simfonic *Acteon* (despre care se va scrie un an mai

https://biblioteca-digitala.ro

târziu în revista *Muzica*); (3) Ion Nonna Otescu compune poemul simfonic *Vrăjile Armidei*;

– **1916**: (1) prin faimosul *Cours de linguistique générale* publicat postum de studenții lui Ferdinand de Saussure sunt promovate primele noțiuni de lingvistică modernă; (2) George Enescu este ales membru de onoare al Academiei Române.

În acest circuit de idei și evenimente s-a înscris cu brio revista *Muzica*. Analizând doar numerele din ultimul an al perioadei sale antebelice (1916), observăm că în ele se fac referiri multiple la acest context cultural:

– „de câtva timp a început la noi în ţară să se cultive şi să se iubească muzica într-un chip neaşteptat. Compozitori, virtuozi, cântăreţi, se ivesc din toate părţile, asociaţiuni se formează pentru popularizarea muzicei." (George Enescu, ianuarie, 1916);

– „amicii muzicei au devenit legiune la noi, dar orice mulţime – cât de bine intenţionată – nu poate fi de un folos practic fără de o organizare puternică." (M. Mărgăritescu, ianuarie, 1916);

– „numeroase reviste literare au apărut în ultimul timp, expoziţiile de pictură se succed mereu, iar în cât priveşte viaţa noastră muzicală, desigur că niciodată n-a fost atât de bogată ca în timpul de faţă." (Maximilian Costin, ianuarie, 1916);

– „am primit la Redacţie Ziare: Expresul, Brăila, Moldova, Bucureşti. *Reviste*: Lumina Nouă, Ilustraţiunea număr de artă, Revista Ilustrată, Revista Copiilor şi a Tinerimei Bucureşti, Revista Noastră, Revista Ideei, Vestala Râmnicu Sărat, Curierul Liceului Ploieşti, Convorbiri Sociale Iaşi. ⁂ Noutăţi Muzicale*. Ionel Brătianu*. Valsul din Dragostea Corinei [;] *E. Mezetti* [,] Laso'n colo, cântec popular. Cântec de Sirenă [.] Romanţă. *E. Caudella*, Pajul Cupidon, Între păsări [/] Pe lângă boi. *A. Lareze*, Serenata Indiană." (Redacţia, februarie, 1916);

– „cele câteva reviste din trecut ca «Doina», «Lyra Română», «Revista Artelor» etc., au închis ochii înainte de a fi

https://biblioteca-digitala.ro

adus vr'un serviciu real desvoltărei noastre artistice. Presa a vorbit în decurs de câteva decenii despre mişcarea muzicală, mărginindu-se la înregistrarea concertelor sau diferitelor manifestaţiuni muzicale." (M. Botez, mai, 1916)[1].

III.1. Opinii ale unor personalități care au publicat în revista *Muzica* (1908-1916)

Mai jos voi parcurge cronologic numerele revistei corespunzătoare perioadei antebelice și voi puncta anumite aspecte reprezentative:

(1) *H. de Curzon, G. Parés și M. Mărgăritescu* (Octombrie, nr. 1 / 1908)

Henri de Curzon „distinsul muzicograf francez" a scris redacției o scrisoare felicitând-o pentru apariția unei astfel de «Călăuze muzicale», într-o țară care „ne oferă, de câtva timp, spectacolul unui fel de efervescență muzicală independentă, fecundă, entuziastă"[2]. În același număr același autor îi face o descriere elogioasă doamnei de Nuovina (Margareta Iamandi[3]), artistă din Moldova care „este încă tânără și viitorul îi e deschis mare."[4] Apoi, după un articol de prezentare semnat de M[ihail]. M[ărgăritescu]., prin care lui Gabriel Parés i se atribuie „cinstea mare de a fi în capul primei armonii militare din lume"[5], autorul

---

[1] Informaţii preluate din: George Enescu, „O dorinţă", în: *Muzica*, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 2; M. Mărgăritescu, „Amicii muzicei", *Ibidem*, p. 4; Maximilian Costin, „Muzica în faţa vremurilor de astăzi", *Ibidem*, p. 6; Redacţia (aut.), „Bibliografie", în: *Muzica*, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 79; Marcel Botez, „Ceva despre formele muzicale", în: *Muzica*, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 178.

[2] Henri de Curzon, „O scrisoare", în: *Muzica*, anul I, Octombrie nr. 1 / 1908, p. 4.

[3] Denumită și „Nuovina… gingășia cântecului". Vezi: Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Operei Române din București*, ed.cit., p. 251.

[4] Henri de Curzon, „Doamna de Nuovina", în: *Muzica*, anul I, Octombrie nr. 1 / 1908, p. 27.

[5] M.M., „Gabriel Parés", în: *Muzica*, anul I, Octombrie nr. 1 / 1908, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

francez își începe publicarea unei serii de articole dedicate muzicii militare (1908-1909). Despre M.M. [Mihail Mărgăritescu] voi scrie mai jos.

(2) *A.G. Cantacuzino și A. Kratochvil* (Noiembrie, nr. 2 / 1908)

Sub pseudonimul Alca, A.G. Cantacuzino publică în noiembrie 1908 articolul „Despre cântecele naționale în muzicele noastre militare", urmat de A. Kratochvil care în același ton scrie „Muzicele noastre militare în urma punerei în aplicare a serviciului de 2 ani".

(3) *G. Stephănescu, Ed. Caudella și M. Cohen-Linaru* (Decembrie, nr. 3 / 1908)

În cel de-al treilea număr al primului an, G. Stephănescu, prin articolul „Despre Opera Română" solicită atenția opiniei publice asupra problemelor financiare cu care se confrunta această instituție de cultură, iar Eduard Caudella clarifică semnificațiile termenilor „Temperament, interpretare și frazare muzicală". În același număr Gr. D. Gabrielescu își inițiază seria de patru articole despre „Reprezentațiile Adelinei Patti în București" (grupate sub genericul „Din viața artiștilor celebri"), iar M. Cohen-Linaru – cele patru articole intitulate „Amintiri despre Victor Massé".

(4) *G. Fotino, O. Pursch, E. Mezzeti* (Ianuarie & Februarie, nr. 4 & nr. 5 / 1909)

Numerele din ianuarie și februarie 1909 conțin articole din seriile deja propuse anterior: G. Parés, „Muzica militară" (III-IV), Gr. Gabrielescu, „Reprezentațiile Adelinei Patti în București" (II-III) și M. Cohen-Linaru, „Amintiri despre Victor Massé" (II-III). Doar G. Fotino publică un articol despre „Alexandru Flechtenmacher", O. Pursch altul despre „Muzicele militare", iar M.M. câteva pagini despre „Muzica gardei republicane" și în fine, E. Mezzeti articolul „Un rival al lui Beethoven", în care se referă la „un om mititel, rachitic și slăbănog" numit Iosif Woefl, sosit la Viena pentru a concerta[1] și care a devenit inamicul marelui compozitor.

[1] E. Mezzeti, „Un rival al lui Beethoven", în: *Muzica*, anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 170

https://biblioteca-digitala.ro

Ion Scărlătescu și Léon Passurf (Martie, nr. 6 / 1909)

Din martie, 1909 începe seria celor trei „Scrisori din Viena: *Electra* de Richard Strauss", semnate de compozitorul Ion Scărlătescu și seria celor șapte „Scrisori din Paris" semnate de Léon Passurf și dedicate interpretării unor artiști români în capitala Franței – precum George Enescu și Stan Golestan.

(5) *Benedetto de Luca și Stan Golestan* (Aprilie & Mai-Iunie, nr. 7 & nr. 8-9 / 1909)

Numerele perioadei aprilie-iunie 1909 conțin articole-continuări ale celor publicate anterior: G. Parés, „Muzica militară" (V), I. Scărlătescu, „Scrisoare din Viena: Electra de Richard Strauss" (II-III) și Léon Passurf, „Scrisoare din Paris" (II-III). Un articol interesant este cel semnat de Benedetto de Luca – intitulat „Prefacerea scrisului muzical și noua lucrare a maestrului Giordano" – în care autorul vorbește despre un spectacol de operă în curs de perfecționare a maestrului italian Umberto [Menotti Maria] Giordano (care de fapt a fost jucat în anul 1903 la Scalla din Milano și revizuit în 1927[1]). În numărul din mai-iunie 1909 Stan Golestan a scris articolul: „Rolul cântecului popular în opera simfonică", prin care critică școala rusă de compoziție, comparând-o cu cea beethoveniană.

* Notă: în perioada Iulie – Septembrie 1909, revista *Muzica* a înregistrat trei luni de întrerupere.

(6) *M. Daubresse* (Octombrie, nr. 1 / 1909)

În numărul din octombrie 1909, redacția a preluat din *Guide Musical* și a publicat articolul „distinsului nostru colaborator M. Daubresse (care sub acest nume universal cunoscut, ascunde o prea grațioasă domnișoară)", intitulat „Notițe scurte asupra criticei muzicale"[2]. În el se face diferențierea între „critica muzicală cotidiană", subiectivă, dedicată maselor largi de oameni și „critica muzicală de revistă", obiectivă, în care detaliile tehnice fac din critic „un judecător" al artei sunetelor. În același număr, O. Pursch, scrie

[1] Vezi: Amanda Holden, *The New Penguin Opera Guide*, Penguin, New York, 2001, p. 303.

[2] Vezi: M. Daubresse, „Notițe scurte asupra criticei muzicale", în: *Muzica*, anul II, nr. 1 / 1909, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

un articolaș în care este indignat de anarhia care domnește în orașele de provincie între „așa-zisele trupe de operete” iar L. Passurf publică o scrisoare-cronică de evenimente muzicale pariziene.

(7) *M.-D. Calvocoressi* (Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909)

În sfârșit, în numărul corespunzător lunilor noiembrie – decembrie 1909 apare primul articol semnat de criticul muzical M.-D. Calvocoressi, „Sentimentul naturei în operile lui Robert Schumann” (continuat în numărul din ianuarie 1910). „Eminentul muzicograf parizian” a conferențiat cu tema schumaniană în sala Pleyel, cu ocazia concertului lui Stephane Austin[1]. Apoi, I. Vlăduță scrie un articolul intitulat „Acordarea instrumentelor” (căruia îi vor urma încă două în anul 1910).

(8) *J. Massenet și Gr. D. Gabrielescu* (Ianuarie & Februarie, nr. 4 & nr. 5 / 1910)

În numerele din anul 1910 apar doar câteva articole noi. În primul număr este consemnată vizita pe care Léon Passurf o face compozitorului francez Jules Massenet, care prin el salută „pe tânăra publicație” – adică revista *Muzica*, dorindu-i „o vie prosperitate”[2]. În același număr, Gr. D. Gabrielescu „vestitul tenor” semnează sub pseudonimul „Român” un articol incitant și de actualitate: „Pentru ce pleacă tenorii noștri în Italia”. În el își deplânge starea de „mizerie” în care a ajuns, afirmând că a hotărât să-și ia „zborul către lumi necunoscute.”[3] Apoi, un alt articol semnat de J. Brenot și intitulat „Muzicile militare”, a fost preluat din ziarul parizian *L'Instrumental*. Redacția subliniază într-o notă de subsol că „cele conținute… se potrivesc de minune cu starea actuală creată muzicelor noastre de legea care a redus serviciul la doui [!] ani”[4]. Articole continuate în

---

[1] M.-D. Calvocoressi, „Sentimentul naturei în operile lui Robert Schumann”, în: *Muzica*, anul II, nr. 2-3 / 1909, p. 33.

[2] Vezi: Léon Passurf, „La Massenet”, în: *Muzica*, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 69.

[3] Român [Gr. D. Gabrielescu], „Pentru ce pleacă tenorii noștri în Italia” [I], în: *Muzica*, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 73-75.

[4] Vezi: Nota Redacției (subsolul paginii): J. Brenot, „Muzicile militare”, în: *Muzica*, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro

aceste numere au fost semnate de M.-D. Calvocoressi („Sentimentul naturei în operile lui Robert Schumann” [II]) și I. Vlăduță („Acordarea instrumentelor” [II-III]).

(9) *G. Enescu, I. Nonna Otescu și D. Cuclin* (Ianuarie & Februarie, nr. 1 & nr. 2 / 1916)

Printre articolele semnate de M. Mărgăritescu, M. Costin, G. Stephănescu, Ed. Caudella, S. Barozzi, A. Alessandrescu și G. Constant D’Ache, se remarcă în special notița semnată de compozitorul George Enescu, intitulată „O dorință”. Aceasta a fost postată imediat pe următoarea pagină după anunțarea programului revistei și în ea se propune modestia, pacea și armonia între muzicieni. Despre articolele lui Ion Nonna Otescu și Dimitrie Cuclin se pot citi mai multe la rubrica celor patru personalități (a se vedea maijos textul).

(9) *Pan, M. Jora și Em. Ciomac* (Martie & Aprilie & Mai & Iunie, nr. 3 & 4 & 5 & 6 / 1916)

O multitudine de semnatari ai articolelor vom regăsi în ultimele patru numere din anul 1916 al revistei *Muzica*. Alături de Maximilian Costin, G. Bengescu, T. Burada, Edgar Istratty, Alfred C. Alessandrescu etc., a scris și un enigmatic Pan. În numărul din martie 1916, el a tranşat drastic problema criticilor amatori:

> „Abia s-au stins ultimele acorduri ale unei bucăţi muzicale, când deodată din colţurile salonului vocile autorizate de ridicol răsar impunătoare, analizând şi decretând opinii şi critici asupra operei şi a execuţiei. Comentariile nu mai iau sfârşit. Cutare parte e decretată slabă din o epocă mai anterioară a compozitorului. Cealaltă divină, dar mai puţin divină decât altă parte a altei compoziţii a aceluiaşi autor. [...] Din învălmăşeală [...] apare un amalgam de opinii şi decizii bazate pe o biată logică de ocazie...”[1]

În aprilie 1916, acelaşi autor a scris despre subiectivitatea criticii autohtone şi necesitatea unei critici obiective:

[1] „Pan”, „Variaţii: naivi şi semidocţi”, în: *Muzica*, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 105-107.

https://biblioteca-digitala.ro

> „Dăunăzi revoltatul meu artist îmi spuse indignat: «Poftim critică la noi! S-a cântat un concert în *fa major*, afişul şi programele au fost tipărite din greşeală cu titlul *fa minor*, şi a doua zi toate jurnalele, vorbesc despre duioasele accente şi acorduri minore ale concertului în fa minor.» [...] A fi critic în adevăratul înţeles al cuvântului, adică înainte de toate imparţial [regăsim aici ecourile criticii filimoniene și ale redactorilor *Daciei Literare*, n.n.], cu vederi largi, luminoase, cu o cultură generală cât mai variată şi în direcţia specialităţei, complectă, e lucrul cel mai rar şi mai greu de găsit. Astfel de critici sunt o adevărată binefacere pentru artă, artişti, public, şi întreaga evoluţie culturală şi artistică."[1]

În această perioadă sunt publicate și articolele lui Mihail Jora despre care se poate citi mai jos – în următoarea secțiune de text.

În numărul din luna aprilie, cu ocazia şedinţei de constituire, Em. Ciomac sub pseudonimul Remy a publicat ideea-pivot a „Societăţii «Amicii Muzicii»", propusă de colonelul Sturdza: „răspândirea artei muzicale", sub înrâurirea dezvoltării „gustului muzical şi a judecăţii critice"[2], iar în luna mai, s-a discutat mai amplu despre acest subiect, la inaugurarea „Societăţii":

> „Să precizăm: pe lângă lauda colegială şi prietenească şi pe lângă recunoaşterea muncii profesionale să existe critica artistică şi dreapta apreciere a valorilor, iar pe de altă parte critica să fie împerechiată cu bune sfaturi spre a călăuzi cu bunătate şi a feri pe artişti de decepţiuni şi greşeli."[3]

---

[1] „Pan", „Variaţii: despre critică şi critici, aiurea şi la noi", în: *Muzica*, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 150-152.

[2] Remy, „Şedinţa de constituire a Soc. «Amicii Muzicei»", în: *Muzica*, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 162-163.

[3] Remy, „Şedinţa de inaugurare a societăţei «Amicii Muzicei»", în: *Muzica*, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 199.

https://biblioteca-digitala.ro

Acestea sunt câteva idei extrase din articolele celor 18 numere ale perioadei antebelice a revistei *Muzica*. Este imposibil să scrii despre toate cele aproape 200 de articole ale revistei, publicate de-a lungul a peste 700 de pagini[1].

III.2. Patru autori de referință din revista *Muzica* (1908-1916)

Am ales cele patru personalități, nu pe baza criteriului frecvenței cantitative. Mihail Mărgăritescu a scris într-adevăr 23 de articole în această perioadă, însă Mihail Jora a semnat doar două, în timp ce D. Cuclin a scris cinci, iar Ion Nonna Otescu trei. Corifeii revistei sunt desigur mai mulți. Criteriile mele de selecție sunt relative dar justificabile; pot afirma că din următoarele motive am recurs la alegerea primului dintre ei: Mihail Mărgăritescu (1) a fost fondatorul revistei, dar și (2) „cel mai autentic, profund și avizat critic muzical de la începutul secolului XX" – după cum afirmă domnul academician Octavian Lazăr Cosma în *Hronicul muzicii românești*[2]; iar revista *Muzica* deține în fiecare număr pagini importante de critică muzicală (vezi *Concluziile*). Dispunerea celor patru în acest studiu am făcut-o cronologic, după data nașterii fiecăruia, oferind o succintă descriere biografică, o imagine[3], precum și câteva idei directoare ale articolelor lor din cadrul revistei.

---

[1] Paginile perioadei sunt următoarele: 309 (nr. 1 / 1908 – nr. 8-9 / 1909), plus 116 (nr. 1 / 1909 – nr. 5 / 1910) și în fine, 280 (1916).

[2] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VI: *Gândirea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1984, p. 117.

[3] Notă: cele patru imagini de mai jos provin din următoarele surse: (1) Mihail Mărgăritescu *apud* Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la români. De la Renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice*, București, Cartea Românească, 1928, p. 574; (2) Dimitrie Cuclin *apud* revista *Muzica*, anul V, Ianuarie-Februarie, nr. 1-2 / 1923, coperta I; (3) Ion Nonna Otescu *apud* "Discogs" la adresa: https://www.discogs.com/artist/5042314-Ion-Nonna-Otescu; (4) Mihail Jora *apud* „Societatea muzicală", la adresa: https://www.societateamuzicala.ro/mihailjora/concursul-mihail-jora-2019.

https://biblioteca-digitala.ro

Mihail Mărgăritescu (1861-1924): „cel mai autentic critic muzical de la începutul sec. XX”

Studiile muzicale le-a efectuat la Geneva (1875; 1877-1879) și la Viena (1879-1881). A scris cronică muzicală pentru *L'Indépendence Roumaine* (1901-1905), *Gazeta Artelor* (1902-1903), *Revista Idealista* (1903-1907), *Revista Muzicală și Teatrală* (1904-1906), *Flacăra* (1911-1916), *Musica* (1916). A colaborat cu revista *Courrier Musical* (Paris) și cu *Guide Musical* (Bruxelles). A semnat cu pseudonimele: M., M.M., Spontini, Diogene, Mi-Chael. A scris muzică de fanfară, muzică de pian, muzică vocală, articole de critică muzicală, muzicologie, istoriografie, folclor și schițe monografice[1]. A fondat revista *Biblioteca musicală română* (1907) și revista *Muzica* (1908)[2].

În revista *Muzica*, a publicat 23 de articole, critici, cronici muzicale, schițe monografice etc. Nu le voi reproduce aici: pentru o listă exhaustivă se poate consulta secțiunea III.3. a prezentului studiu.

***

În octombrie 1908, în primul număr al revistei *Muzica*, Mihail Mărgăritescu publică primul din cele trei articole dedicate muzicii populare românești: I: „Cântecul popular românesc”, urmat de II: „Muzica instrumentală. Danțul” (noiembrie 1908) și III: „Instrumentele întrebuințate la noi de către popor sau de lăutari” (decembrie 1908). De remarcat este articolul său din

[1] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon bibibliografic*, vol. VI: *Max-Mus*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 39-43.
[2] Mihail Gr. Poslușnicu, *op.cit.*, p. 574.

https://biblioteca-digitala.ro

noiembrie 1908 – „Câteva cuvinte asupra muzicei contimporane", în care afirmă că „Muzica nu mai e un lux, în ziua de azi, ci o necesitate."[1], iar această „limbă universală […] începe acolo unde se sfârșește poezia și exprimă toate sentimentele nobile ale inimei omenești."[2]

În octombrie 1909, sub pseudonimul M[ihail]. M[ărgăritescu]., autorul – practicant fără pereche al artei epitetului[3] – publică un articol comemorativ dedicat lui Eduard Wachmann pe care îl numește *Princeps Musicae*, apoi un articol despre compozițiile pianistice ale lui Wagner. În numărul din noiembrie – decembrie 1909, sub același pseudonim va publica o schiță monografică dedicată lui Eduard Hübsch și va comenta pe o temă preluată de la „maeștrii francezi" Massenet și Debussy, iar în articolul „Muzica de azi și muzica de mâine", sfătuieşte pe orice artist să-și caute – precum Schubert – „ideile în sine însuși și nu împrejurul său"[4].

De remarcat este faptul că dintre toate articolele semnate de Mărgăritescu în perioada antebelică a revistei *Muzica*, un număr considerabil sunt cronici și critici muzicale. Despre George Enescu criticul român scrie astfel:

> „… niciodată nu ne-am putut da mai bine seama de rolul binefăcător al Apostolului menit să propage

[1] M. Mărgăritescu, „Câteva cuvinte asupra muzicei contimporane", în: *Muzica*, anul I, Noiembrie nr. 2 / 1908, p. 44.
[2] *Ibidem*, p. 45.
[3] În presa vremii, Mihail Mărgăritescu îl va numi la un moment dat pe marele Enescu „genial cameleon" [„Ieri pianist înfricoșat, azi șef de orchestră, compozitor și mai înfricoșat, George Enescu, genial cameleon, a dirijat orchestra ministerului în trei opere cu caracter cu desăvârșire deosebit. […] Un adevărat șef de orchestră e un «virtuoz al orchestrei» adică un «artist care cântă din orchestră»; a dirija pe dinafară e a avea, instrument unic, întreaga orchestră sub stăpânire"]. Vezi: Mihail Mărgăritescu, „Sala Ateneului – concert simfonic dirijat de George Enescu", în: *Flacăra*, IV, 21 martie, nr. 23 / 1915, p. 215 *apud* Mihail Mărgăritescu, *Viața muzicală. Cronici*, Simona Cornelia Petrescu (îngrij. ed.), Editura Muzicală, București, 1983, p. 115.
[4] M.M., „Muzica de azi și muzica de mâine", în: *Muzica*, anul II, nr. 2-3 / 1909, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro

> religia muzicei; printre rarii aleși, George Enescu este unul din aceia ce nu supun muzica, mijloacelor vioarei ca mai toți virtuoșii, ci cari pun vioara – o vioară de o nespusă elocință – în slujba Muzicei!"[1]

Conchid această schiță cu fraza scrisă de muzicologul Viorel Cosma referitoare la criticul muzical și directorul începuturilor revistei *Muzica*: „Prețuirea de care s-a bucurat între anii 1900-1916 atât în societatea românească, cât mai ales în lumea muzicală, confirmă faptul că M. Mărgăritescu devenise o personalitate de prim plan a culturii românești.[2]

Dimitrie Cuclin: un „mistic" al muzicii românești (1885-1978)

Studiile muzicale le-a efectuat la București (1904-1907) și la Paris (1907 la *Conservatoire Nationale de Musique*; 1908-1914 la *Schola Cantorum*). A fost profesor de istoria muzicii, estetică muzicală și compoziție la Conservatorul din București (1918-1922, 1930-1948), profesor de vioară la *City Conservatory of Music and Brooklyn College of Music* din New York (1924-1930). A publicat poezii, eseuri, parabole, romane, dialoguri filosofice și de artă; a făcut traduceri în franceză și engleză (poeziile lui Eminescu), a scris librete pentru propriile sale opere (*Soria*, *Traian și Dochia*, *Agamemnon*, *Bellerophon*, *Meleagridele*). A publicat manuale de muzică, tratate de muzicologie, un tratat al esteticii muzicale și un tratat de

[1] M.M., „Mișcarea muzicală în țară", în: *Muzica*, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 29.

[2] Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. VI, *op.cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

compoziție. A strâns folclor și a scris sute de lucrări instrumentale și vocale inspirate de cântece populare[1].

În revista *Muzica* din perioada antebelică, Dimitrie Cuclin a publicat cinci articole: „Ființa creatoare în compoziția muzicală" [I], anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 14-21; „Ființa creatoare în compoziția muzicală (urmare)" [II], anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 60-65; „Ființa creatoare în compoziția muzicală (urmare)" [III], anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 102-104; „Ființa creatoare în compoziția muzicală" [IV], anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 157-159 și „Impresiuni de critică" [I. Eclecticul; II. Beethoven, Wagner… și noi; III. Drama în Muzica simfonică; IV. Sinfonia în Muzica Dramatică], anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 196-198.

***

Dimitrie Cuclin va publica în anul 1916, începând cu numărul din ianuarie și finalizând cu numărul din aprilie al revistei, o serie de articole despre „Ființa creatoare în compoziția muzicală"[2]. El dezbate statutul artistului de „legislator în artă" astfel:

> „Legislația unui artist e în opera lui. Și cum un artist trebue să fie original, adică în același timp util și convingător, ar urma că fiecare artist avându-și legislația și reprezentând o lume a sa, rămâne un izolat absolut de orice alt artist ca și de neam."[3]

După ce definește artistul ca fiind „oricine încearcă să-și exteriorizeze sufletul, caracterizat în totalitatea operelor lui, în fiecare operă și în fiecare element.", el propune:

> „Să scoatem din rândul artiștilor pe meseriașii nenorociți, cari cu sarbedele lor elucubrații, înșală naiv ori pervers lumea; să scoatem din rândul artiștilor, de asemenea, pe oneștii vulgarizatori […]; să trecem și peste miraculoșii dar și incoerenții inventori de materiale

[1] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. II: (C-E), București, Editura Muzicală, 1999, p. 114-124.
[2] D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală" [I], în: *Muzica*, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 14-21.
[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

artistice, incapabili însă a desfășura un sentiment – o idee”[1].

Concluzia domnului Cuclin? Este frapantă: „să ne interesăm numai de sincerii creatori de ființe psihice – creatori, bineînțeles, înșiși sclavi ai naturii lor, ca oricine în lume.” Însă și această categorie – spune Cuclin – trebuie purificată; se cer eliminați „mult originalii sinucigași cari reneagă nu numai arta, dar și însuși fondul psihic uman”. Și totuși din cei care rămân, se impune încă o clasificare: în creatori de două ori sclavi – „ai naturii lor și ai creațiunilor proprii” – și sclavii naturii lor, care știu să-i dea „desfășurări proprii, obiective”[2].

Penultimii, „sunt romanticii vagabonzi ai strălucirilor raiului și ale morții.” Dintre ei,

> „unii te ucid, alții te regenerează, alții, în sfârșit îți însuflă și viață și moarte, după măsura boalei și a sănătății care domnesc în ființa lor. Parțiali, ori posedând gama sufletului, cea mai deplină, până la extremele posibile și de ei duse încă tot mai departe, absolut subiectivi și cuceritori, ei sunt cei mai periculoși daimoni ce se pot afla, pentru că te fură în subiectivitatea lor și te duc unde și pe ei înșiși îi răpesc vârtejoasele avânturi fără de margini.”[3]

Autorul exclamă în dreptul acestor „vrăjitori”: „Sublimă perzanie!”

Apoi, pentru el ultimii, dar totuși primii din pleiadă, sunt „clasicii magiștri” care

> „compleți ori nu în material psihic, știu să-l concentreze, să-l personifice delimitându-l (după cum Dumnezeu creează personalități delimitând din haos) și să le dea apoi desfășurări proprii, obiective. În suprema viață ei mânue viața și moartea în toate măsurile, nuanțele și conflictele oportune.”[4]

Iar autorul îi declară creatori de artă:

> „Sunt ei mai emotivi decât ceilalți? Nici de cum! La ei, însă, opera e un ciclu hotărât, cu toate că

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.
[3] D. Cuclin, *loc.cit.*
[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

> întotdeauna perspectivele-i sunt infinite și niciodată deci, sățioase; și opera o trăești, dar când i-ai închis ciclul, independența ți-ai recăpătat-o deplin, te regăsești pe tine, deși amplificat cu substratul ei vital."[1]

Cuclin esențializează mai departe, și afirmă că:

> „Printre magiștrii vom găsi deci pe legislatorul suprem, care, însă, nu va porunci nimănui nimic – pentru că nici sieși nu-și poruncește, dar care s-ar putea cel mult constata pe sine prin comparațiile la cari și-ar supune ființa cu gradele de ființă distribuită așa zișilor semeni ai săi, precum și cu ființa principală, divină, care i se va fi destăinuit."[2]

Însă – spune el, există legislatori divini și legislatori ai iadului. Iar datoria autorului va fi aceea de a recupera pe artistul care nu este total depravat ci doar căzut în ghearele corupției și apoi de a-l reda artei:

> „Împreună cu legislatorul divin, mă voi îndrepta către artistul cu faptele-i, în realitate, înclinat numai și nu înrădăcinat în patima corupții și – de-ași fi eu însumi acela – îl voi recuceri vieții".

În următoarele articole autorul filozofează asupra ideilor de atomism, haos, creație, formă muzicală etc. Ultimul său articol dedicat acestei teme începe cu o afirmație și continuă cu dezbaterea ei:

> „Arta e o lege, nu o formulă academică. Formula măsoară arbitrar proporțiile, pe care le aplică arbitrar, cu ignoranța absolută a necesităților vitale întotdeauna altele. Legea respectă proporțiile forței fiecărei ființi psihice, care se dezvoltă și propriu ei și în necesară dependență de forțele intrinsece ale celorlalte ființi psihice cari constituie opera – această mare ființă. Legea este nu numai respectul ci și condiția vieții; formula ucide. Legea e în sufletul geniului, care trece în operă; formula este nemernica artă a mediocrității." Etc.[3]

---

[1] *Ibidem*.

[2] *Ibidem*.

[3] D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală" [IV], în: *Muzica*, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro

Cert este faptul că stilul aforistic, eseistic – filozofic din seria aceasta a stârnit polemici, în așa fel încât în acest număr din aprilie 1916, unul dintre redactorii revistei – Maximilian Costin – a fost obligat să dea explicații suplimentare la finalul articolului IV, în cadrul cărora precizează că „Dl Cuclin este un mistic" și „caută să explice în ce mod se manifestă în compoziția muzicală, Ființa aceasta *a tot creatoare*"[1].

Dimitrie Cuclin a mai publicat în această perioadă „Impresiuni de critică", analizând în stil filozofic, eseistic, portretul eclecticului, aducând elogii lui Beethoven şi Wagner şi discutând despre „drama în muzica simfonică" şi „sinfonia în muzica dramatică"[2].

Conchid secțiunea aceasta cu memorabilele cuvinte scrise de Laura Vasiliu despre Cuclin: „… Dimitrie Cuclin și-a elaborat propria sa teorie muzicală pornind de la tradițiile speculative ale muzicologiei europene și de la filosofia Greciei Antice." Astfel, muzicologul român a ajuns la „configurarea unei metafizici a muzicii, a unei *filozofii a funcțiunilor*."[3]

Ion Nonna Otescu (1888-1940): „cel mai iscusit dintre fruntaşii muzicii noastre"

Studiile muzicale le-a efectuat la București (1903-1907) și la Paris (1908-1911). A fost profesor de armonie, contrapunct și compoziție (1913-1914), director (1918-1931) și rector (1931-1940) al Conservatorului din București, membru fondator (1919), prim-dirijor (1921-1939) și director (1937-1939) al Operei Române. Avea o capacitate de muncă uimitoare, „Opera Română, Filarmonica și Conservatorul constituind triada magnetică ce nu l-a ocolit o clipă" (Viorel Cosma). A scris

[1] Vezi: Maximilian Costin, [Explicații suplimentare la articolele lui D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală"], în: *Muzica*, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 159-160.

[2] Dimitrie Cuclin, „Impresiuni de critică", în: *Muzica*, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 196-198.

[3] Laura Vasiliu, „Muzicologie, critică muzicală, jurnalism muzical", în: Laura Vasiliu (coord.), *Muzicologia şi jurnalismul. Prezența muzicii clasice în media românească de după 1989*, Iași, Editura Artes, 2007, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro

articole, eseuri, cronici, muzică de teatru, muzică simfonică, muzică de cameră, muzică vocală. A fost considerat de Mihail Jora drept „cel mai iscusit și mai luminos la minte dintre fruntașii muzicii noastre”[1].

În revista *Muzica* din perioada studiată, Ion Nonna Otescu a publicat trei articole: „Muzica românească”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 10-12; „Ce este muzica?” [I], anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 33-36 și „Ce este Muzica?” [II], anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 87-93.

***

Articolul semnat de Ion Nonna Otescu în care tratează „Muzica românească”, începe cu întrebarea: „Avem, ori nu, o muzică românească?”[2] Autorul insistă și precizează: „Ce se înțelege prin «Muzica Românească» – [!] cântările, doinele și dansurile poporului, sau o școală, un gen, un sistem muzical special? E mai firesc, [!] ca prin muzica unei națiuni, să se înțeleagă școala muzicală formată de compozitorii acelei națiuni”[3]. Chiar dacă el subliniază că „«Sincronizarea» prezenţei româneşti pe plan internaţional s-a realizat la începutul secolului XX, prin efortul încununat de succes al generaţiei enesciene”[4] totuși conchide: „Dar şcoala Română Muzicală? Încă nu există”.

[1] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. VII: *N-O-P*, București, Editura Muzicală, 2004, p. 212-217.
[2] I. Nonna Otescu, „Muzica românească”, în: *Muzica*, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 10-12.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

Acelaşi autor, în următorul număr al revistei, printr-un sugestiv articol despre „Ce este muzica?” a scris despre „darul apreciațiunei sunetelor” – despre critica muzicală astfel: „Ca şi darul vorbirei, darul cântului şi al apreciaţiunei sunetelor muzicale, a venit treptat, şi s-a diferenţiat de la popor la popor, diferenţiare înrâurită de gust, de instinct, de un anumit geniu special, de credinţe religioase, de climă... etc.”[1]

Finalizez cu descrierea făcută fostului rector al Conservatorului din capitală, în *Revista Fundațiilor Regale* a anului „marii treceri” a muzicianului: „Ion Nonna Otescu dispunea de un fin lirism și de un umor ingenios, pe care le-ar fi putut dezvolta, dacă nu ar fi fost stăvilite de împrejurările privire cu scepticismul intelectualului, care la dânsul dubla pe artist.”[2]

Mihail Jora: „creator al baletului și liedului modern românesc” (1891-1971)

Studiile muzicale le-a efectuat la Iași (1909-1911), la Leipzig (1912-1914) și la Paris (1919-1920). A fost profesor (1930-1948; 1954-1961) la Conservatorul din București, director / rector (1941-1947) la aceeași instituție, membru fondator (1920) și vicepreședinte al Societății Compozitorilor Români (1940-1948), membru al Academiei Române (1955). A scris muzică de teatru, vocal-simfonică, simfonică, de cameră, pentru pian, corală, vocală, articole, studii, eseuri, volume de muzicologie și critică muzicală. A fost „creator al baletului și liedului modern românesc” *care „și-a înscris numele* printre cele mai proeminente

[1] I. Nonna Ottescu, „Ce este muzica?”, în: *Muzica*, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 34.

[2] P.C., „I. Nonna Otescu”, în: *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, 1 Mai, nr. 5 / 1940, p. 474.

https://biblioteca-digitala.ro

personalități de la mijlocul secolului XX" (Viorel Cosma).[1]

În revista *Muzica* din perioada antebelică, Mihail Jora a semnat două articole (sau mai bine-zis un articol în două părți), în unul dintre ele fiind notat în mod greșit „M. Iova"[2]: M. Jora, „Richard Wagner și arta clasică" [I], anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 112-114 și M. Iova [Jora], „Wagner și arta clasică" [II], anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 146-149.

În articolul „Richard Wagner și arta clasică" divizat în două părți și publicat în martie și aprilie 1916, autorul propune o temă incitantă: „Ce loc ocupă Wagner în lumea muzicală? E clasic sau romantic?"[3] În primul articol specifică:

> „Prin clasic nu desemnez o regulă sau o lege, ci un grad. După cum apa în momentul ferberii trece într-o altă stare, tot așa și spiritul superior supraîncălzit de inspirație se transformă; *homo sapiens fit homo potens*. Degajat de legăturile pământești și de formulele înguste, el se ridică spre regiunile inaccesibile celorlalți creatori, de unde începe să răspândească elementele frumosului. Ori «arta care deține frumosul, e arta geniului» zice Kant. Și eu cred că ori și ce geniu e clasic. Se poate contesta lui Wagner geniul? Puterea de muncă, memoria cât și facultatea extraordinară de asimilare a acestui om, ajung pentru a o dovedi."[4]

În al doilea articol (sau în a doua parte a articolului), Jora face afirmația că „Aceasta este esența artei noi. Totul, după cum am spus, se sprijină pe Bach."[5] Iar în „adevărata expunere filozofică a dramei wagneriene" – „a reda emoțiile inimei și vocile naturii într-o artă pe cât de nobilă pe atât de omenească, și prin această artă să lege sufletele de un ideal

---

[1] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. IV: *H-J*, București, Editura Muzicală, 2001, p. 196-214.

[2] Muzicologul Viorel Cosma i-a identificat cele câteva pseudonime: Florica Popescu, Radio, Ariel. Însă aici este vorba despre o greșeală redacțională.

[3] M. Jora, „Richard Wagner și arta clasică" [I], în: *Muzica*, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 112.

[4] *Ibidem*.

[5] M. Jora, „Wagner și arta clasică" [II], anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 146.

https://biblioteca-digitala.ro

sublim, aceasta este de sigur operă «clasică»"[1]. Astfel, la Jora, sensul cuvântului „clasic" aparține în primul rând domeniului valorilor culturale.

Închei subcapitolul prin deosebit de utila și sugestiva remarcă a muzicologului Zeno Vancea referitoare la acest compozitor: „După creația lui Enescu, aceea a lui Jora a exercitat influența cea mai însemnată asupra muzicii românești."[2]

III.3. Ghid bibliografic integral al revistei *Muzica* (1908-1916): organizare cronologică

Anul 1916 a fost foarte bogat în articole: din totalul de 189 de intrări, mai mult de jumătate aparțin celor șase numere (ianuarie – iunie). În perioada antebelică se pare că cele mai multe articole le-a semnat M.M. / Mihail Mărgăritescu (23). Ofer mai jos lista cu toate articolele, organizate cronologic.

Anul 1908

1. Redacția, „Precuvântare", anul I, Octombrie, nr. 1 / 1908, p. 1-2.
2. Henri de Curzon, „O scrisoare" (referitoare la apariția revistei *Muzica*), anul I, Octombrie, nr. 1 / 1908, p. 3-5.
3. M.M., „Gabriel Parés", anul I, Octombrie, nr. 1 / 1908, p. 5-9.
4. Gabriel Parés, „Muzica militară" [I], anul I, Octombrie, nr. 1 / 1908, p. 9-15.
5. M. Mărgăritescu, „Muzica populară românească" [I: „Cântecul popular românesc"], anul I, Octombrie, nr. 1 / 1908, p. 16-21.
6. Henri de Curzon, „Doamna de Nuovina", anul I, Octombrie, nr. 1 / 1908, p. 21-27.
7. ***, Luna muzicală în țară și străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul I, Octombrie, nr. 1 / 1908, p. 27-36.
8. M.M., „Francisc-Serafin Caudella", anul I, Noiembrie, nr. 2 / 1908, p. 37-39.
9. Alca [A.G. Cantacuzino], „Despre cântecele naționale în muzicele noastre militare", anul I, Noiembrie, nr. 2 / 1908, p. 39-43.
10. M. Mărgăritescu, „Câteva cuvinte asupra muzicei contimporane", anul I, Noiembrie, nr. 2 / 1908, p. 44-46.

---

[1] *Ibidem*, p. 149.

[2] Zeno Vancea, *Creația muzicală românească: sec. XIX-XX*, vol. 1, București, Editura Muzicală, 1968, p. 358.

https://biblioteca-digitala.ro

11. A. Kratochvil, „Muzicele noastre militare în urma punerei în aplicare a serviciului de 2 ani”, anul I, Noiembrie, nr. 2 / 1908, p. 47-48.

12. M. Mărgăritescu, „Muzica populară românească (urmare)” [II: „Muzica instrumentală. Danțul”], anul I, Noiembrie, nr. 2 / 1908, p. 49-54.

13. ***, Luna muzicală în țară și străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul I, Noiembrie, nr. 2 / 1908, p. 55-72.

14. Redacția, „Eduard Wachmann”, anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 73.

15. G. Parés, „Muzica militară (urmare)” [II], anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 74-79.

16. G. Stephănescu, „Despre Opera Română”, anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 79-83.

17. Ed. Caudella, „Temperament, interpretare și frazare muzicală”, anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 83-89.

18. M.M., „Ioan Andrei Wachmann”, anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 89-92.

19. Gr. Gabrielescu, „Reprezentațiile Adelinei Patti în București” [I], anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 92-95.

20. M. Cohen-Linaru, „Amintiri despre Victor Massé” [I], anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 95-99.

21. M. Mărgăritescu, „Muzica populară românească” (sfârșit) [III: „Instrumentele întrebuințate la noi de către popor sau de lăutari”], anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 99-101.

22. ***, Luna muzicală în țară și străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul I, Decembrie, nr. 3 / 1908, p. 101-118.

Anul 1909

23. G. Parés, „Muzica militară (urmare)” [III], anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 119-124.

24. Gr. Gabrielescu, „Reprezentațiile Adelinei Patti în București (urmare)” [II], anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 124-127.

25. M. Cohen-Linaru, „Amintiri despre Victor Massé (urmare)” [II], anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 128-129.

26. G. Fotino, „Alexandru Flechtenmacher”, anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 130-133.

27. O. Pursch, „Muzicele militare”, anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 133-136.

28. ***, Luna muzicală în București. Corespondențe: Iași, Focșani. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 137-150.

29. G. Parés, „Muzica militară (urmare)” [IV], anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 151-157.

https://biblioteca-digitala.ro

30. M. Cohen-Linaru, „Amintiri despre Victor Massé (urmare)" [III], anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 157-159.
31. Gr. Gabrielescu, „Reprezentațiile Adelinei Patti în București (urmare)" [III], anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 160-163.
32. M.M., „Muzica gardei republicane", anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 163-169.
33. E. Mezzeti, „Un rival al lui Beethoven", anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 170-172.
34. I. Vlăduță, „Spre progres", anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 172-175.
35. ***, Luna muzicală în București. Corespondența din Iași (E. Mezzeti). Românii noștri în străinătate. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul II, Februarie, nr. 5 / 1909, p. 175-190.
36. I. Scarlatescu, „Scrisoare din Viena: *Electra* de Richard Strauss" [I], anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 191-196.
37. M. Cohen-Linaru, „Amintiri despre Victor Massé" (sfârșit) [IV], anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 196-199.
38. Gr. D. Gabrielescu, „Reprezentațiile Adelinei Patti în București" (sfârșit) [IV], anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 199-203.
39. H. Göring, „Gavril Muzicescu", anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 203-206.
40. Léon Passurf, „Scrisoare din Paris" [nr. 1], anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 206-208.
41. N. Arginte, „Pentru îmbunătățirea muzicelor noastre militare", anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 208-210.
42. M.M. – H. Göring, „Luna muzicală în București. Românii noștri în străinătate", anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 211-223.
43. E. Mezzetti, „Scrisoare din Iași", anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 223-225.
44. ***, Corespondențe: Cernavodă, Focșani, Râmnicu-Vâlcea, Vaslui.
45. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 225-230.
46. G. Parés, „Muzica militară (urmare)" [V], anul II, Aprilie, nr. 7 / 1909, p. 231-239.
47. Benedetto de Luca, „Prefacerea scrisului muzical și noua lucrare a maestrului Giordano", anul II, Aprilie, nr. 7 / 1909, p. 240-244.
48. I. Scarlatescu, „Scrisoare din Viena: *Electra* de Richard Strauss" [II], anul II, Aprilie, nr. 7 / 1909, p. 245-255.
49. M.M., „Ludovic Wiest", anul II, Aprilie, nr. 7 / 1909, p. 255-257.
50. Léon Passurf, „Scrisoare din Paris" [nr. 2], anul II, Aprilie, nr. 7 / 1909, p. 257-259.

https://biblioteca-digitala.ro

51. M.M., „Luna muzicală în București”, anul II, Aprilie, nr. 7 / 1909, p. 259-263.

52. ***, Corespondențe: Focșani (L.V.). Românii noștri în străinătate. Luna muzicală în străinătate. Noutăți, anul II, Aprilie, nr. 7 / 1909, p. 263-264.

53. Redacția, „Către cititori”, anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 267.

54. I. Scarlatescu, „[Scrisoare din Viena:] *Electra* [de Richard Strauss] (sfârșit)” [III], anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 268-281.

55. Léon Passurf, „Amorurile muzicianilor celebri”, anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 281-284.

56. Stan Golestan, „Rolul cântecului popular în opera simfonică”, anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 285-288.

57. Léon Passurf, „Scrisoare din Paris” [nr. 3], anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 289-293.

58. M.M., „Luna muzicală în București”, anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 293-296.

59. E. Caudella, „Scrisoare din Iași”, anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 296-299.

60. ***, Românii noștri în străinătate. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie. Tabla de materie, anul II, Mai-Iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 299-306.

61. Redacția, „Către cititori”, anul II, vol. II, Octombrie, nr. 1 / 1909, p. 1.

62. M. Daubresse, „Notițe scurte asupra criticei muzicale”, anul II, vol. II, Octombrie, nr. 1 / 1909, p. 1-11.

63. M.M., „Eduard Wachmann”, anul II, vol. II, Octombrie, nr. 1 / 1909, p. 11-16.

64. O. Pursch, „Trupele de operetă”, anul II, vol. II, Octombrie, nr. 1 / 1909, p. 16-18.

65. M.M., „Compozițiile pentru piano ale lui Richard Wagner”, anul II, vol. II, Octombrie, nr. 1 / 1909, p. 18-20.

66. Léon Passurf, „Scrisoare din Paris” [nr. 4], anul II, vol. II, Octombrie, nr. 1 / 1909, p. 21-23.

67. ***, Românii noștri în străinătate. Luna muzicală în țară. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul II, vol. II, Octombrie, nr. 1 / 1909, p. 23-32.

68. Redacția, „Pentru cetitori”, anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 33.

69. M.-D. Calvocoressi, „Sentimentul naturei în operile lui Robert Schumann” [I], anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 33-38.

70. M.M., „Eduard Hübsch”, anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 38-39.

https://biblioteca-digitala.ro

71. I. Vlăduță, „Acordarea instrumentelor” [I], anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 40-42.
72. M.M., „Muzica de azi și muzica de mâine”, anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 42-45.
73. Léon Passurf, „Scrisoare din Paris” [nr. 5], anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 45-52.
74. H. Göring – M.M., „Luna muzicală în București”, anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 53-60.
75. Ilie I. Sibianu, „Scrisoare din Iași”, anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 60-62.
76. ***, Românii noștri în străinătate. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul II, vol. II, Noiembrie-Decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 62-68.

Anul 1910

77. J. Massenet, „Autograf muzical” (imagine), anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 70.
78. Léon Passurf, „La Massenet”, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 69, 71-73.
79. Român [Gr. D. Gabrielescu], „Pentru ce pleacă tenorii noștri în Italia” [I], anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 73-75.
80. M.-D. Calvocoressi, „Sentimentul naturei în operile lui Robert Schumann” (sfârșit) [II], anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 76-78.
81. J. Brenot, „Muzicile militare”, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 79-80.
82. I. Vlăduță, „Acordarea instrumentelor (urmare)” [II], anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 80-83.
83. Léon Passurf, „Scrisoare din Paris” [nr. 6], anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 84-88.
84. M.M., „Luna muzicală în București”, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 88-92.
85. Athos, „Scrisoare din Fălticeni”, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 92-93.
86. ***, Românii noștri în străinătate. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 93-96.
87. Român [Gr. D. Gabrielescu], „Pentru ce pleacă tenorii noștri în Italia (urmare)” [II], anul II, vol. II, Februarie, nr. 5 / 1910, p. 97-99.
88. I. Vlăduță, „Acordarea instrumentelor (urmare)” [III], anul II, vol. II, Februarie, nr. 5 / 1910, p. 99-103.
89. O. Pursch, „O audiție muzicală la M.S. Regina”, anul II, vol. II, Februarie, nr. 5 / 1910, p. 103-104.

https://biblioteca-digitala.ro

90. Léon Passurf, „Scrisoare din Paris” [nr. 7], anul II, vol. II, Februarie, nr. 5 / 1910, p. 105-110.
91. M.M., „Luna muzicală în București”, anul II, vol. II, Februarie, nr. 5 / 1910, p. 110-111.
92. Ilie I. Sibianu, „Scrisoare din Iași”, anul II, vol. II, Februarie, nr. 5 / 1910, p. 112-113.
93. ***, Românii noștri în străinătate. Luna muzicală în străinătate. Noutăți. Necrologie. Bibliografie, anul II, vol. II, Februarie, nr. 5 / 1910, p. 114-116.

Anul 1916

94. Redacția, „Precuvântare”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 1.
95. G. Enescu, „O dorință”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 2.
96. M. Mărgăritescu, „Amicii muzicei”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 4-6.
97. Maximilian Costin, „Muzica în fața vremurilor de azi”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 6-8.
98. G. Stephănescu, „Reprezentațiile Adelinei Patti la București: de acel care le-a dirijat” [I], anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 8-10.
99. I. Nonna Otescu, „Muzica românească”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 10-12.
100. Ed. Caudella, „Prima reprezentație a primei opere-comice românești: de unul din autorii ei” [*Olteanca*], anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 12-14.
101. D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală” [I], anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 14-21.
102. Socrate Barozzi, „Arta vioarei”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 21-23.
103. Alfred C. Alessandrescu, „Ceva despre muzica franceză contimporană”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 24-28.
104. M.M., „Mișcarea muzicală în țară”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 29-30.
105. Em., „Muzica în școli”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 30-31.
106. Em., „Mișcarea muzicală în străinătate”, anul I, Ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 31.
107. ***, „Muzica ne deschide ușile raiului. 1916” (medalion-portret Regina Elisaveta), anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 32.
108. I. Nonna Otescu, „Ce este muzica?” [I], anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 33-36.
109. G. Stephănescu, „Reprezentațiile Adelinei Patti la București: de acel care le-a dirijat (urmare și sfârșit)” [II], anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 36-39.

https://biblioteca-digitala.ro

110. M. Mărgăritescu, „Acteon. Poem simfonic de Domnul Alfred Alessandrescu”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 40-46.

111. Maximilian Costin, „Muzica în Cosmos”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 47-57.

112. Șt. N. T., „Accente lirice de pe câmpul de luptă”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 57-60.

113. D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală (urmare)” [II], anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 60-65.

114. D. Nanu, „Hymn Euterpei” (poezie), anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 66-67.

115. G. Constant-D’Ache, „Muzica spaniolă”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 68-70.

116. M.M., „Mișcarea muzicală în țară”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 71-74.

117. M.M., „Muzica la Curtea noastră Regală”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 74.

118. Em., „Dela «Asociația Muzicală Română»”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 74-76.

119. ***, „Mișcarea muzicală în străinătate. Informațiuni. Bibliografie”, anul I, Februarie, nr. 2 / 1916, p. 76-79.

120. Redacția, Necrolog – Regina Elisaveta, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 81.

121. Maximilian Costin, „O audiență la Regina Elisaveta”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 82-83.

122. G. Bengescu, „Carmen Sylva și Muzica [fragment din G. Bengesco, *Carmen Sylva intime*, Paris, Librairie Félix Juven, 1905]”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 83-86.

123. I. Nonna Otescu, „Ce este Muzica?” [II], anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 87-93.

124. Corneliu Moldovanu, „Din trecutul nostru muzical”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 94-99.

125. Em. Ciomac, „De dincolo de zare” [poezie], anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 100-101.

126. D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală (urmare)” [III], anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 102-104.

127. Pan, „Variații. Naivi și semidocți”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 105-107.

128. M.C., „Muzica în războiul actual”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 107-108.

129. Acordor, „Cum se întreține un pian”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 109-110.

130. Carmen Sylva, „Cugetări”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 110.

131. Mirella, „Lyra”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

132. M. Jora, „Richard Wagner și arta clasică” [I], anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 112-114.

133. M.C., A.M., Em., „Mișcarea muzicală”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 115-123.

134. Em., „De la «Asociația muzicală»”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 123.

135. ***, „Informațiuni. Bibliografii”. „Societatea «Amicii Muzicei»”, anul I, Martie, nr. 3 / 1916, p. 124-127.

136. Maximilian Costin, „A doua orchestră simfonică”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 129-131.

137. A.C.A. [Alfred C. Alessandrescu], „A doua suită de orchestră a D-lui Enescu”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 132-138.

138. T. Burada, „Din trecutul muzical al Moldovei”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 138-140.

139. Edgar Istratty, „Vocea și arta cântului” [I], anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 141-146.

140. M. Iova [Jora], „Wagner și arta clasică” [II], anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 146-149.

141. Pan, „Variații. Despre critică și critici, aiurea și la noi”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 150-152.

142. Allegri, „Curiozități muzicale. Din fenomenele acusticei. Ecoul”, 153-154.

143. G. Bacovia, „Nevroză” (poezie), anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 155.

144. Carmen Sylva, Sclavini, „Cugetări”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 155.

145. Em., „Lăuta”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 156-157.

146. D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală” [IV], anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 157-159.

147. Maximilian Costin, [Explicații suplimentare la articolele lui D. Cuclin, „Ființa creatoare în compoziția muzicală”], anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 159-160.

148. A.S.R. Principesa Elisaveta (portret), p. 161.

149. Em. Ciomac (Remy), „Ședința de constituire a Soc. «Amicii Muzicei»”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 162-163.

150. Em. Ciomac, „Mișcarea muzicală”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 164-169.

151. A.M., A.A., „Teatre. Concerte”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 169-173.

152. ***, „Bibliografii”, anul I, Aprilie, nr. 4 / 1916, p. 174.

153. Maximilian Costin, „Din nevoile muzicei noastre. Modificările sălei Ateneului”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 175-177.

154. Marcel Botez, „Ceva despre formele muzicale. Introducere”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 178-180.

https://biblioteca-digitala.ro

155. A.S.R. Principesa Elisabeta, „Violonista” (desen), anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 181.

156. Mircea Dem. Rădulescu, „Orchestra” (poezie), anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 182-183.

157. C., „Desființarea catedrei de violoncel dela Conservator”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 184-185.

158. Allegri (trad.), „Din ideile lui Rousseau asupra muzicei. Originea formărei limbilor”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 185-188.

159. Franz Grillparzer, „Amintiri despre Beethoven” [I], Olimpiu Ștefanovici (trad.), anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 188-190.

160. Smiles, La Bruyère, Chesterfield, Hartmann, „Cugetări”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 190.

161. Redacția, „Curiozități muzicale. Cântecul privighetoarei”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 191.

162. Em., „Eduard Caudella”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 192-193.

163. Pan, „Variații: saloanele de muzică”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 194-195.

164. D. Cuclin, „Impresiuni de critică” [I. Eclecticul; II. Beethoven, Wagner… și noi; III. Drama în Muzica simfonică; IV. Sinfonia în Muzica Dramatică], anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 196-198.

165. Remy [Em. Ciomac], „Ședința de inaugurare a societății «Amicii Muzicei»”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 199-201.

166. Em. Ciomac, „Mișcarea muzicală”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 202-207.

167. A.M., , „Diferite concerte”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 208-212.

168. EM., „Dela Asociația Muzicală Română”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 212.

169. D.K., „Din Paris”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 213-214.

170. ***, „Berlin. Necrologie: Max Reger; Enrico Granados. Informațiuni. Statutele Societății «Amicii Muzicei»”, anul I, Mai, nr. 5 / 1916, p. 214-218.

171. A.C.A. [Alfred C. Alessandrescu], „Berlioz” [I. Viața; II. Opera], anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 219-234.

172. Em., „Berlioz, critic muzical”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 235-236.

173. Hector Berlioz, „Simfoniile lui Beethoven: *Pastorala*”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 237-240.

174. C., „Un episod tragic din viața lui Berlioz”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 240-241.

175. Hector Berlioz, „Din caraghioslâcurile muzicei” (anecdote), anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 242-243.

176. Em. Ciomac, „Damnațiunea lui Faust”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 244-257.

https://biblioteca-digitala.ro

177. Edgar Istratty, „Vocea și arta de a cânta (urmare)”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 258-261.

178. Pan, „Variații. Aspecte și atitudini dela concertele simfonice”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 262-263.

179. Redacția, „George Enescu la Academie”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 264-265.

180. Alfred Moșoiu, „Cântec trist” (poezie), anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 266.

181. Fr. Grillparzer, „Amintiri despre Beethoven (urmare)” [II], Olimpiu Ștefanovici (trad.), anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 267-270.

182. ***, „Curiozități muzicale: orchestre pe frontul francez”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 271-272.

183. Klingsor, O operă a lui Rousseau găsită”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 273-274.

184. Swift, Schumann, Luther, Schlegel, George Sand, „Cugetări”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 274.

185. A.M., „Mișcarea muzicală”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 275-278.

186. A.A., „O audiție la d-na Leria”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 279.

187. ***, „Concursul p[entru] premiul «Enescu»”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 279.

188. D., „Din Paris”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 279-280.

189. ***, „Informațiuni. Listă de bucăți muzicale”, anul I, Iunie, nr. 6 / 1916, p. 281-282.

* Notă: Între articole se va observa că există în revistă și poezii, și trimiterea la câteva portrete și imagini. Tot ceea ce redacția a paginat, am notat în această cronologie bibliografică.

Concluzii

În cadrul acestui final, trebuie să răspundem la câteva întrebări referitoare la apariția și dezvoltarea publicației românești care a apărut acum un veac și un deceniu.

A fost Muzica *o revistă dedicată muzicii militare?*

După cum se poate observa, revista *Muzica* în primii ani ai difuzării sale a avut câteva articole dedicate muzicii militare[1].

[1] Muzica militară per articole coincide cu 7,9 % din total – 15 articole din 189; iar dacă eliminăm din calcul anul 1916 – când Mihail Mărgăritescu nu mai era unic redactor, obținem procentajul de 15 % – 14 articole din 93.

https://biblioteca-digitala.ro

Era normal acest lucru deoarece muzica militară avea deja tradiție în spațiul autohton (fiind prezentă încă de la începutul secolului al XVIII-lea[1]). Fondatorul și directorul revistei era Mihail Mărgăritescu și se bucura la redacție de colaborarea unora precum șeful gardei republicane franceze, Gabriel Parés, sau A. Kratochvil, „șef de muzică la batalionul 2, Pionieri”[2], George Fotino „șef de muzică la regimentul nr. 1, Dolj”[3], O. Pursch, „șeful muzicii regimentului nr. 16, Suceava”[4], N. Arginte, „șeful muzicei regimentului nr. 8, Buzău”[5] etc. Însă a fost *Muzica* o revistă dedicată muzicii militare? Nu se poate afirma acest lucru. Din anul 1916 publicația a fost coordonată de alți muzicieni recunoscuți. Lui Mihail Mărgăritescu și colaboratorilor săi revista le datorează apariția și conturarea profilului său de specialitate.

Cine a semnat rubrica de critică muzicală?

În toată această perioadă – din 1908 până în 1916 pe paginile revistei critica / cronica muzicală – care apare sub genericul „Luna muzicală în țară / străinătate” sau sub titlul „Mișcarea muzicală” – a fost semnată de Mihail Mărgăritescu (notat adesea M.M.), Athos, L.V. (posibil L. Vecchio), H. Göring, M.C. (Maximilian Costin), A.A. (probabil Alfred Alessandrescu), A.M. (? Alfred Moșoiu ?) și Em. Ciomac (semnat Em.). Acest subiect poate fi aprofundat pe viitor într-o lucrare distinctă.

---

[1] Încă pe vremea lui Dimitrie Cantemir se vorbește despre „această musică ostășească” numită „tubulhanaoa sau musica împărătească”. Vezi: Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Scriptorium, Colecția *Ev*, 2017, p. 82, accesată în spațiul virtual la adresa: https://www.scriptorium.ro/pdf/Cantemir-Descrierea_Moldovei.pdf. Vezi și Mihail Gr. Poslușnicu, *op.cit.*, p. 545 ș.urm.

[2] A. Kratochvil, „Muzicele noastre militare în urma punerei în aplicare a serviciului de 2 ani”, în: *Muzica*, anul I, Noiembrie, nr. 2 / 1908, p. 48.

[3] G. Fotino, „Alexandru Flechtenmacher”, în: *Muzica*, anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 133.

[4] O. Pursch, „Muzicele militare”, în: *Muzica*, anul II, Ianuarie, nr. 4 / 1909, p. 136.

[5] N. Arginte, „Pentru îmbunătățirea muzicelor noastre militare”, în: *Muzica*, anul II, Martie, nr. 6 / 1909, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce colaboratori (publicişti) a avut revista Muzica *în această perioadă?*

Lista cu „Principalii colaboratori" ai revistei şi cu titulaturile lor – propusă de exemplu pe prima pagină a primului număr din anul 1910 – este următoarea (citez literal):

- „N. Arginte, şef de muzică;
- A. G. Cantacuzino (Alca), fost Director general al Monitorului Oficial şi al Imprimeriei Statului;
- M. D. Calvocoressi, muzicograf;
- A. Castaldi, profesor la Conservatorul din Bucureşti;
- Ed. Caudella, fost Director al Conservatorului din Iaşi;
- M. Cohen-Linaru, compozitor şi muzicograf;
- Henri de Curzon, muzicograf, redactor-şef al revistei «Le guide musical»;
- I. Cutrupi, şef de muzică;
- G. Dima, profesor, compozitor;
- G. Fotino, şef de muzică cl. I;
- Gr. Gabrielescu, fost prim tenor la «Scala» din Milano;
- Stan Golestan, compozitor şi muzicograf;
- H. Göring, critic muzical;
- D. G. Kiriac, profesor la Conservatorul din Bucureşti;
- A. Kratocvil, şef de muzică cl. I;
- Benedetto de Luca, critic de artă;
- M. Mărgăritescu, inspectorul muzicelor armatei;
- E. Marin, şef de muzică cl. I;
- E. Mezzetti, profesor şi fost director al Conservatorului din Iaşi;
- Gabriel Parés, şeful muzicei gardei republicane franceze;
- Léon Passurf, critic de artă;
- O. Pursch, şef de muzică;
- I. Scărlătescu, compozitor şi muzicograf;
- Dr. G. Şorban, compozitor;
- Ilie Sibianu, profesor la Conservatorul din Iaşi;
- G. Ştephănescu, profesor la Conservatorul din Bucureşti;
- L. Vecchio, şef de muzică cl. I;
- I. Vlăduţă, şef de muzică;
- etc., etc."[1]

Acestora li s-au adăugat în anul 1916 I. N. Otescu, M. Costin, A. Alessandrescu, D. Cuclin, M. Jora, Edgar Istratty, T.

[1] Vezi: Redacția, „Principalii colaboratori", în: *Muzica*, anul II, vol. II, Ianuarie, nr. 4 / 1910, coperta 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Burada etc. Revista a preluat texte din Hector Berlioz, Franz Grillparzer, J.J. Rousseau, Carmen Sylva, George Enescu. Sporadic au publicat și George Bacovia, Alfred Moșoiu, Corneliu Moldovanu.

Următorul articol va conţine prezentări ale ideilor unor personalități care au publicat articole în revista *Muzica* din perioada interbelică.

(va urma)

SUMMARY

Cristina Șuteu

The *Muzica* Magazine at Its Anniversary (1908-2018) (III)

In the third article of the series dedicated to the *Muzica* magazine (110 years after its foundation) I shall present the ideas promoted in this publication during the pre-war period (1908-1916), as well as the profiles of four remarkable personalities that signed some of the articles: Mihail Mărgăritescu, Ion Nonna Otescu, Dimitrie Cuclin and Mihail Jora. I shall also devise a complete chronological bibliographic guide to the authors and titles that appeared during this period.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Deșteaptă-te, române
- de la practica folclorică la Imn Național - imn al identității și unității românești (II)

Vasile Vasile

(continuare din Revista Muzica nr. 7 / 2018)

La întrebarea lansată de Iacob Mureșianu în 1888 au fost înregistrate până acum 12 variante de răspunsuri referitoare la autorul melodiei, mult prea depărtate de adevărul istoric, propunându-se autori care nu au avut nici-o legătură cu melodia în discuţie, variante preluate, din păcate, ca mari „descoperi", unele extinse cu alte aspecte imaginare, fără nici-o relație cu realitatea istorică, susținută de documente primare sau de mărturii de epocă, unele dintre cele eronate fiind vehiculate de cei care nu au dorit să știe părerile unor avizați. Poate nu toate, dar o parte dintre acestea necesită aduse în discuție, pentru că există și cercetători partizani ai unor asemenea păreri, pe care nu le confruntă cu datele reale și cu mărturiile plauzibile din cele două secole ale vârstei cântecului. Vorba lui Kogălniceanu: vom avea în vedere lucrările și nu autorii.

După o simplă aluzie la un compozitor boem, nenominalizat, presupus în secolul al XIX – lea, ca armonizator al melodiei publicate în Flori române, s-a ajuns la confundarea unui ritm și a unei formule melodice incipiente bazată pe cvartă, elemente existente în melodica actualului imn național, cu sonorități din opera lui Rossini, Moise, cu tema centrală a poemului Vltava al lui Bedřich Smetana, cu melodia Cucuruz cu frunza-n sus (care, în fond, e o prelucrare a corală a lui Guilelm Șorban și Gheorghe Dima, devenită imnul național al Israelului), cu „tema principală din balada coral – simfonică Pohod na Sibir

https://biblioteca-digitala.ro

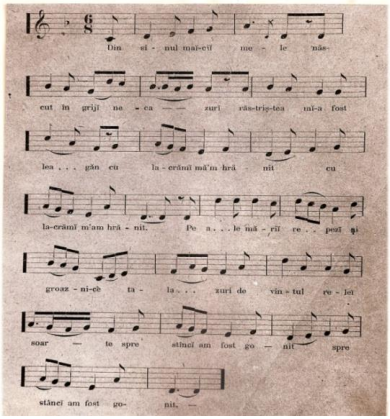
de Eduard Caudella", toate „reunite prin ideea patriotică de luptă anti-habsburgică (…) sau antițaristă"[50].

Am căutat Rugăciunea lui Moise, al cărei incipit devine un adevărat leitmotiv al operei, cântat alternativ de soliști (bas, tenor, sopran) şi cor, dar consider că apropierea este întâmplătoare și fără legătură cu debutul melodic al imnului național român.

Incipit din Rugăciunea lui Moise de Rossini

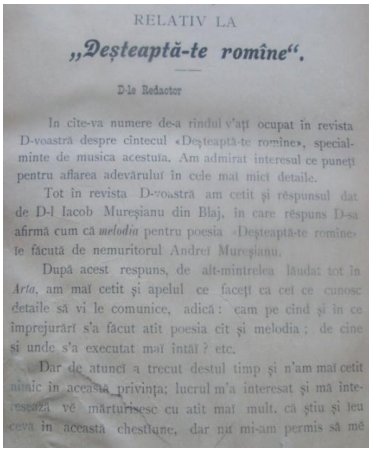
Istoricul literar, Ion Rotaru, propune o altă variantă și mai neverosimilă a genezei cântecului, „trimițând-l", în timpul epidemiei de holeră a timpului, pe Anton Pann la Brașov, destinul alegându-l „tocmai pe el spre a aduce de la Braşov versurile Răsunetului (...) şi să le fi pus pe muzică în atât de vibrantul în posteritate imn, Deşteaptă-te, române"[51]. Variante mai recente, postate de internet, derivă cântecul de lume Din sânul maicii mele dintr-un cântec de leagăn, dintr-o „romanță religioasă" sau chiar dintr-un cântec religios, dovadă evidentă a faptului că postacii se adăpostesc în spatele anonimatului și nu au citit versurile.

Răspunsul corect la întrebarea lansată de revista transilvăneană, care a direcționat corect cercetarea „avatarurilor" eroicului imn pașoptist, bazat pe documente primare și pe considerații plauzibile, aparţine mitropolitului moldovean, Iosif Naniescu, cel ce deţinea manuscrisul lui Anton Pann, în care melodia viitorului imn al renaşterii naţionale şi a actualului imn național însoţea prima variantă literară, cea a versurilor lui Grigore Alexandrescu din poezia patriotică intitulată Adio la Târgovişte, versuri ce debutează cu cel devenit titlu: Din sânul maicii mele.... Arhiereul muzician – cum l-am prezentat în urmă cu aproape un sfert de secol[52] i-a și cântat lui Musicescu cântecul cu versurile lui Alexandrescu, după care a notat melodia în prezența mitropolitului și a pus la dispoziția celor interesați varianta originală a melodiei ce va însoți versurile incendiare ale lui Andrei Mureșanu în 1848

https://biblioteca-digitala.ro

Din ei - nul mai-ei me - le mă-
cut în grijî ne - ca zurî răs-trișe-tea mi-a fost
lea . . . gân cu la - crănul mă'm hră - nit cu
la-crămi m'am hră - nit. Pe a . . le mă - rîi re . . pezi și
groaz - ni-ce ta - la . . . zuri de vin - tul re - le
soar — te spre stînci am fost go — nit spre
stînci am fost go- nit.

Din sânul maicii mele, transcris de Musicescu în 1895
după manuscrisul lui Pann din 1839;
publicat în: Relativ la Deșteaptă-te, române;
în: Arta, Iași, An IV, nr. 1, ianuarie 1895, p. 47

și explică proveniența variantei, prin mitropolitul Iosif Naniescu, care i-a furnizat manuscrisul caligrafiat de Anton Pann în 1839 cu varianta textului lui Grigore Alexandrescu.



RELATIV LA

„Deșteaptă-te romîne".

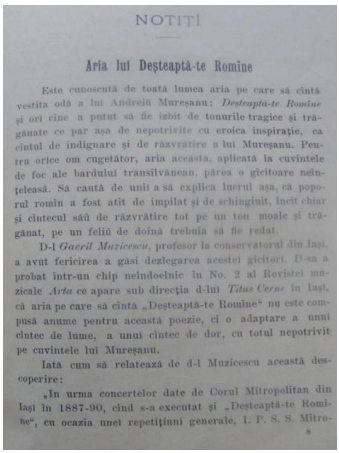
D-le Redactor

In cîte-va numere de-a rîndul v'ați ocupat în revista D-voastră despre cîntecul «Deșteaptă-te romîne», special-minte de musica acestuia. Am admirat interesul ce puneți pentru aflarea adevărului în cele mai mici detaile.

Tot în revista D-voastră am cetit și răspunsul dat de D-l Iacob Mureșianu din Blaj, în care răspuns D-sa afirmă cum că *melodia* pentru poesia «Deșteaptă-te romîne» e făcută de nemuritorul Andrei Mureșianu.

După acest respuns, de alt-mintrelea lăudat tot în *Arta*, am mai cetit și apelul ce faceți ca cei ce cunosc detaile să vi le comunice, adică: cam pe cînd și în ce împrejurări s'a făcut atît poesia cît și melodia; de cine și unde s'a executat mai întâi? etc.

Dar de atunci a trecut destul timp și n'am mai cetit nimic în această privință; lucrul m'a interesat și mă interesază vĕ mărturisesc cu atît mai mult, că știu și eu ceva în această chestiune, dar nu mi-am permis să mĕ



NOTIȚI

Aria lui Deșteaptă-te Romîne

Este cunoscută de toată lumea aria pe care să cîntă vestita odă a lui Andreiu Mureșanu: *Deșteaptă-te Romîne* și ori cine a putut să fie izbit de tonurile tragice și trăgănate ce par așa de nepotrivite cu eroica inspirație, ca cîntul de indignare și de răzvrătire a lui Mureșanu. Pentru orice om cugetător, aria aceasta, aplicată la cuvintele de foc ale bardului transilvănean, părea o gîcitoare neînțeleasă. Să caută de unii a să explica lucrul așa, că poporul romîn a fost atît de împilat și de schingiuit, încît chiar și cîntecul său de răzvrătire tot pe un ton moale și trăgănat, pe un feliu de doină trebuia să fie redat.

D-l *Gavril Musicescu*, profesor la conservatorul din Iași, a avut fericirea a găsi dezlegarea acestei gîcitori. D-sa a probat într-un chip neîndoelnic în No. 2 al Revistei muzicale *Arta* ce apare sub direcția d-lui *Titus Cerne* în Iași, că aria pe care să cîntă „Deșteaptă-te Romîne" nu este compusă anume pentru această poezie, ci o adaptare a unui cîntec de lume, a unui cîntec de dor, cu totul nepotrivit pe cuvintele lui Mureșanu.

Iată cum să relatează de d-l Muzicescu această descoperire:

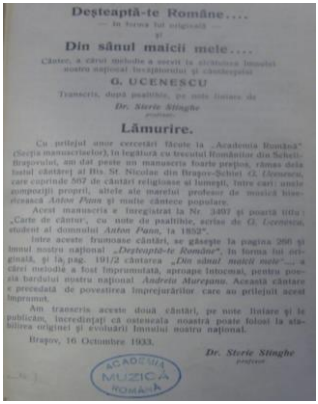
„În urma concertelor date de Corul Mitropolitan din Iași în 1887-90, cînd s-a executat și „Deșteaptă-te Romîne", cu ocazia unei repetițiuni generale, I. P. S. S. Mitro-
s

Relativ la Deșteaptă-te, române;
în: Arta, nr. 1/ 1895, p. 45

Notiți Aria lui Deșteaptă-te, române;
în: Arhiva, nr. 1 și 2 1895, p. 223

https://biblioteca-digitala.ro

Cu o solidă pregătire muzicală, la Leipzig, cu filologul Gustave Weigand, profesorul brașovean Sterie Stinghe transcrie în dublă notație ambele texte, aparținând lui Grigore Alexandrescu și lui Andrei Mureșanu, cu aceeași melodie, din Ms. Rom. nr. 3497 BAR – Cartea de cânturi cu note de psaltichie a lui G. Ucenescu, „student al domnului Anton Pann, 1852”.



Deșteaptă-te Române....

— în forma lui originală —

și

Din sânul maicii mele....

Cântec, a cărui melodie a servit la alcătuirea Imnului nostru național deșteptătorul și cântărețului

G. UCENESCU

Transcris, după psaltichie, pe note liniare de

Dr. Sterie Stinghe

profesor

Lămurire.

Cu prilejul unor cercetări făcute la „Academia Română” (Secția manuscriselor), în legătură cu trecutul Românilor din Schiul Brașovului, am dat peste un manuscris foarte prețios, rămas dela bunul cântăreț al Bis. Sf. Nicolae din Brașov-Șchiei *G. Ucenescu*, care conține 507 de cântări religioase și laice, între cari: unele compoziții proprii, altele ale marelui profesor de muzică bisericească *Anton Pann* și multe cântece populare.

Acest manuscris e înregistrat la Nr. 3497 și poartă titlu: „Carte de cânturi, cu note de psaltihie, scrise de *G. Ucenescu*, student al domnului *Anton Pann*, la 1852”.

Între aceste frumoase cântări, se găsește la pagina 200 și *Imnul nostru național „Deșteaptă-te Române”*, în forma lui originală, și la pag. 191/2 cântarea *„Din sânul maicii mele”*..., a cărei melodie a fost împrumutată, aproape întocmai, pentru poezia bardului nostru național *Andreiu Mureșanu*. Această cântare e precedată de povestirea împrejurărilor care au prilejuit acest împrumut.

Am transcris aceste două cântări, pe note liniare și le publicăm, încredințați că ostenelele noastre poate folosi la stabilirea originei și evoluării Imnului nostru național.

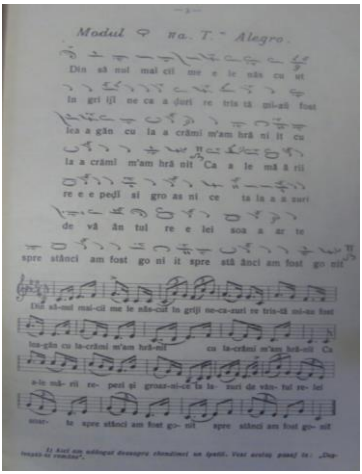
Brașov, 16 Octombrie 1933.

Dr. Sterie Stinghe

profesor

ACADEMIA MUZICA ROMÂNĂ

Deșteaptă-te, române și Din sânul maicii mele,
articol de Sterie Stinghe



Modul ♀ Ha. T. Alegro.

Din să nul mai cii me e le năs cu ut

la gri ji ne ca a ști re tris tă mi-ai fost

lea a gân cu la a crâmi m'am hră ni it cu

la a crâmi m'am hră nit Ca a le mă a rii

re e e peți și gro as ni ce ta la a a ști

de vă ân tul re e lei soa a ar te

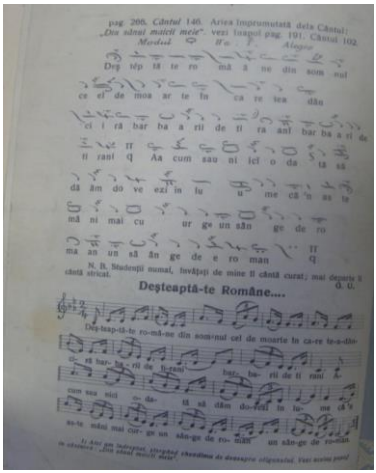
spre stânci am fost go ni it spre stă ânci am fost go nit

Din să-nul mai-cii me le năs-că la griji ne-ca-nști re tris-tă mi-ai fost

lea-gân cu la-crâmi m'am hră-nit cu la-crâmi m'am hră-nit

a-le mă- rii re- peți și groaz-ni-ce la la- nști de vân- tul re- lei

spre stânci am fost go- nit spre stânci am fost go- nit



pag. 200. *Cântul* 140. Aria împrumutată dela Cântul: *„Din sânul maicii mele”*, vezi Imnul pag. 191. Cântul 102.

Modul ♀ Ha. T. Alegro

Deș teap tă te ro mâ ă ne din som nul

ce el de moa ar te în ca re lea dân

ci i ră bar ba a rii de ii ra ani bar ba a ri de

ii rani ♀ Aa cum sau ni ici o da tă să

dă ăm do ve ezi în lu u me că 'n as te

mă ni mai cu ur ge un săn ge de ro

ma an un să ăn ge de e ro man

N. B. Studenții numai, învățați de mine îl cântă curat; mai departe îl cântă strâmb. G. U.

Deșteaptă-te Române....

Deș-teap-tă-te ro-mâ-ne din som-nul cel de moarte în ca-re te-a-dân-

ci ti bar- ba rii de ti rani bar- ba- rii de ti rani

cum sau nici da- tă să dăm do-vezi în lu- me că 'n

as-te mâni mai cur- ge un săn-ge de ro- man un săn-ge de ro-man

Cele două melodii în notație psaltică și guidonică,
editate de Sterie Sterie - 1933

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicologul brașovean, Constantin Catrina, cel care nu împărtășea ipoteza fantezistă a concitadinului Vasile Oltean, citează aprecierile lui Octavian Goga. Poetul considera, corect, că imnul își trage obârșiile din cântecul popular, din cântecul de lume și din copilăria imnurilor românești, din incandescența verbului cu cea mai sinceră încărcătură patriotică, toate consfințite de năzuințele mai multor generații de români dornici să fie liberi în țara lor și „va rămâne pururi viu prin rostul său adânc, o trâmbiță fermecată prin care anul patruzeci și opt al neamului românesc își strigă lumii avântul său spre ideal”[53].

Constantin Catrina citează amintirile scriitorului maghiar din Brașov, Ferenc Szemlér: „Ce mai reține urechea de astăzi din această poezie? Dorința fierbinte de libertate națională. Spiritul incandescent al dreptății, care, dincolo de barierele naționale, de barierele de limbă, face să tresalte inima fiecărui urmaș și să-l îndrume la frățietate, unire și înțelegere, la sentimente de autentic umanitarism”[54.]

Am grupat materialele investigate pe principalele „vârste” ale cântecului devenit imn național, conturând astfel un răspuns la zi, la întrebarea lansată în urnă cu 130 de ani.

Dovedind o intuire corectă a legăturilor dintre creația de factură populară și cea de factură cultă, o bună parte a cercetătorilor amintiți au presupus descendența melodiei din practica populară: Gavriil Musicescu, Octavian Goga, Antonie Plămădeală, Gheorghe Ciobanu etc.

Am citat mai sus opinia poetului Octavian Goga, referitoare la obârșiile populare și la tradiția cântecului de lume ale imnului și vom vedea că pe aceeași intuiție a mers ilustrul arhiereu cărturar, Antonie Plămădeală, care găsea melodia adecvată versurilor și acestea potrivite melodiei, corespunzând gustului epocii și „al celor următoare”, surprinzând sufletul „unui întreg popor”. Oricum, la acea vreme, nu putea opera distincția ulterioară dintre cântecele de lume și cântecele de stea, colinde și cântece de joc, fenomen surprins de Gheorghe Ciobanu, etnomuzicologul care propune distincția dintre cântec popular și cântec poporan.

Într-un serial, consacrat definirii cântecului popular, citând definiţia lui Jules Combarieu, Bazil Anastasescu

https://biblioteca-digitala.ro

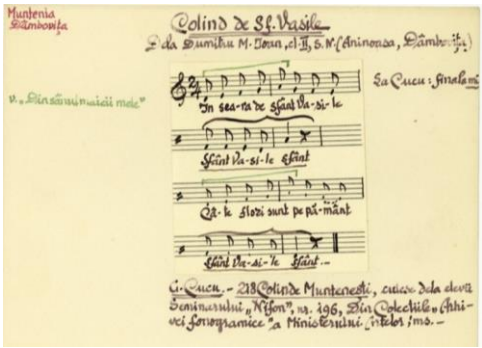
consideră cântecul Deşteaptă-te, române, „cel mai popular cântec românesc, care se cântă de la Ţară până la mare, în toate ţările locuite de români"[55], precizând autorul textului - Andrei Mureşanu, dar – la acea vreme - nimeni nu ştia cine este autorul melodiei, considerând-o anonimă şi deci populară.

Citând părerea lui Bazil Anastasescu, Ion Popescu – Pasărea, acceptă anonimatul, dar acesta nu urcă „până la originea cântecelor populare"[56]. și, peste câțiva ani, va considera piesa „cea mai frumoasă melodie patriotică şi populară a neamului nostru" – Deşteaptă-te, române[57].

Alți cercetători au găsit rădăcini ale melosului istoricului cântec revoluționar în practica populară, le-au notat, unele au fost publicate și au semnalat filiația: cântece populare din repertoriul sărbătorilor de iarnă – cântecul de lume antonpannesc, marșul eroic al anului 1848: Gheorghe Cucu, Ilarion Cocișiu și George Breazul, ultimii doi propunându-și dezvoltarea subiectului. În culegerile celor trei muzicieni pomeniți se află trei asemenea melodii asemănătoare, pe care le-am ordonat după criteriul apropierii melodice de cea a cântecului de lume - Din sânul maicii mele – conturând astfel ceea a ar putea fi considerată, a doua „vârstă" în devenirea marșului revoluționarilor transilvăneni de la 1848. Se pare, deci, că melodia actualului imn național - Deșteaptă-te române – descinde din una populară din repertorul de Crăciun, practicată în zona subcarpatică a Argeșului și Dâmboviței, culeasă, în trei versiuni, e drept, la un secol, după ce a putut fi auzită de „finul Pepelei".

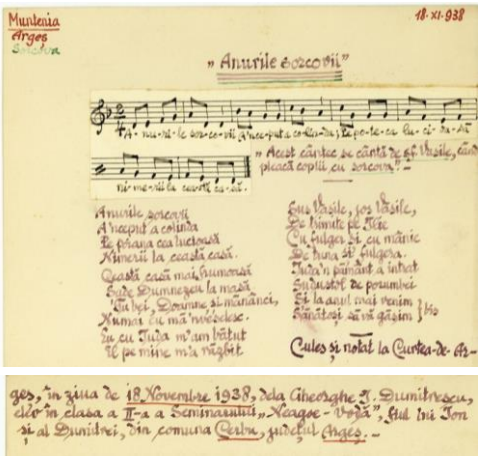
Cele trei melodii, având culegători diferiți și provenind din vetre folclorice diferite din zona subcarpatică a Munteniei ar putea alcătui prima vârstă a viitorului imn național.

Cea care are doar primul rând melodic identificabil în prima frază din Deșteaptă-te, române, a fost culeasă de Gheorghe Cucu de la un informator din Aninoasa Dâmbovița – localitate în apropiere de Viforâta, unde-și doarme somnul de veci Macarie Ieromonahul, lângă care dorea să fie înmormântat și Anton Pann - copiată de George Breazul, care însemnează pe fișă asemănarea cu viitorul marș al revoluție de la 1848.

https://biblioteca-digitala.ro

Fișa nr. 387 bis din fondul George Breazul –
Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor

Varianta culeasă din George Breazul în 1938 era în circulație în comuna argeșeană Cerbu, în aceeași zonă subcarpatică a Munteniei și cuprinde toate motivele din prima parte a melodiei pannești, având o structură pătrată.

Versiunea melodică aflată în circulație în comuna argeșeană Cerbu, culeasă de George Breazul cuprinde toate motivele din prima parte a melodiei pannești.

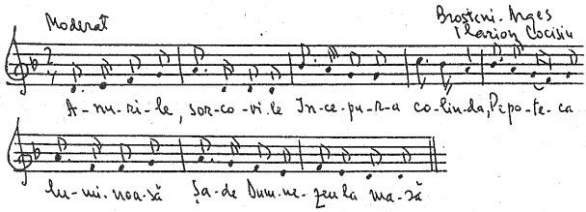

Muntenia
Argeș
18. XI. 938
„Anurile ș-ocoroii"
Anurile ș-ocoroii
A-nceput a colinda
Și feciorașu cu lucroașă
Numerii la ceasălă casă.
Ceasta casă mai frumoasă
Este Dumnezeu la masă
Și Iisus, Domnu și mănînci,
Numai cît mă nevăzdese.
Și cu Tuța m'am luptat
Și pe mîne mă năgîbat
Sus Vasile, jos Vasile,
Jos pămînt pe Nistru
Cu fulger și cu mărie
Și hora să fulgere.
Tuța-n pămînt a intrat
Și la apus s-a rumpt
Culeș și notat la Curtea-de-Arg-
ges, în ziua de 18 Noiembre 1938, dela Gheorghe I. Dumitrescu,
elev în clasa a II-a a Seminarului „Nicolae Iorga", fiul lui Ion
și al Dumitrei, din comuna Cerbu, județul Argeș.

Fișa nr. 30r - v din fondul George Breazul –
Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor

https://biblioteca-digitala.ro

Cea mai apropiată de prima parte a melodiei actualului imn național a fost găsită de Ilarion Cocișiu în comuna Broșteni – Argeș, în anul 1933 și folcloristul formulează ipoteza asocierii de către Anton Pann a melodiei cu versurile lui Grigore Alexandrescu.

Este un amestec de sorcovă, colindă şi cântec de stea, redând prădarea raiului - redusă aici la lupta Sfântului Vasile cu Iuda, biruit cu ajutorul Sfântului Ilie - şi încheiată cu urarea specifică practicilor folclorice de Anul Nou. Versiunea melodică descoperită de Ilarion Cocișiu, înscrisă ca vechime între cea a lui Cucu și cea a lui Breazul, atrage atenția și prin ritmul punctat, care o apropie și mai mult de cântecul de lume Din sânul maicii mele. Ilarion Cocişiu crede că Anton Pann a adaptat versurile lui Grigore Alexandrescu la aceasta melodie pe care o cunoscuse în Argeş sau într-o zonă apropiată58.



Melodie din repertoriul de Anul Nou din Broşteni – Argeş, culeasă de Ilarion Cocişiu, în 1933

O analiză elementară relevă faptul că cele trei melodii nu sunt identice, prima în ordinea structurii arhitectonice fiind cea din Aninoasa – Dâmbovița, culeasă de Gheorghe Cucu și în care chiar fraza inițială, repetată, este modificată față de cea din cântecul de lume pannesc: Din sânul maicii mele. De asemenea, piesele relevă deosebiri de text, deși au aceeași funcție, confirmând larga circulație a melodiei și servind un alt argument împotriva descendenței ipotetice a cântecelor din repertoriul sărbătorilor de iarnă din cel de lume Din sânul maicii mele.

Nu trebuie eliminată din start ipoteza unui drum invers: „creația” antonpannescă să fi intrat în folclor, mai ales că

https://biblioteca-digitala.ro

despre o circulație lăutărească a melodiei poate fi vorba, în repertoriul nupțial melodia fiind întâlnită în repertoriul alaiului nunții spre biserica unde se săvârșea cununia religioasă. „Transferul" în repertoriul de Crăciun nu putea fi posibil, deoarece spațiul în care au fost găsite melodiile nu e același și – așa cum afirmă unul dintre respondenții la chestionarele lui Nicolae Densușianu: „nu este permis a se schimba ceva în cuprinsul textelor, nici a omite anumite părți, nici a adăuga ceva"[59].

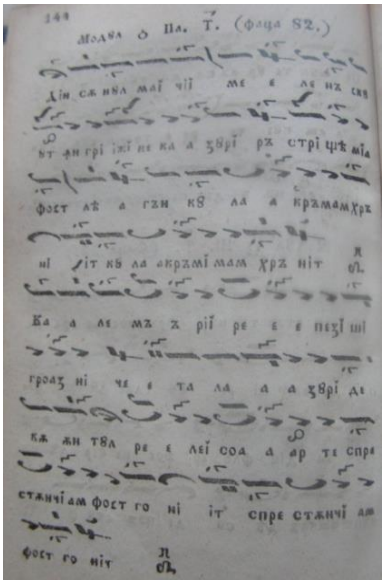
Se adaugă faptul că melodia este culeasă, e drept, după un secol, nu din mediul urban, ci din cel rural și nu din Transilvania, ci din zona subcarpatică a Munteniei, din două vetre folclorice învecinate, Dâmbovița și Argeș, dar localitățile sunt distanțate una de cealaltă, mai ales cea dâmbovițeană de cele două din vecinătatea Albotei (precizând doar Broșteni – Argeș, Cocișiu nu distinge dacă e vorba despre comuna de lângă Pitești sau de cea din apropiere de Curtea de Argeș), infirmând ipoteza răspândirii pe un spațiu mare sau a contaminării.

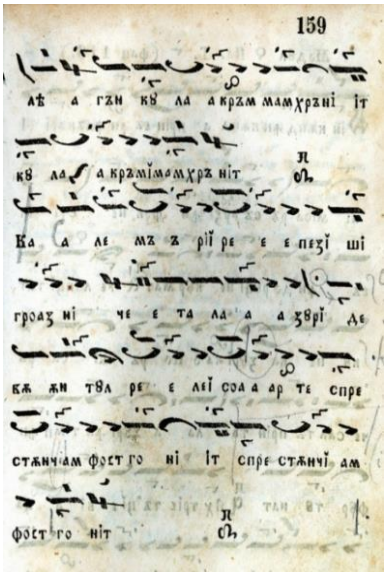
Considerând că asemenea melodii au fost ascultate din practica populară de către Anton Pann, mare amator de cântece populare și legat și sufletește de zona în discuție – devreme ce dorea să fie înmormântat la Viforâta, cum ne lasă a înțelege primul său testament - se poate presupune că una dintre ele, sau o altă variantă intrată în memoria psaltului, a fost asociată cu versurile în discuție ale lui Grigore Alexandrescu, făcând trecerea de la prima vârstă a viitorului imn, la a doua vârstă, când melodia populară îmbracă straiele notației psaltice devenind Din sânul maicii mele, titlu cu care va fi publicată în Spitalul amorului, în ambele ediții, din 1850 și din 1852. Apariția în ediția a II – a a Spitalul amorului, a melodiei, dispusă într-o altă formă, ceea ce presupune o rescriere a muzicii, confirmă popularitatea piesei, care circulă în paralel, în numeroase manuscrise ce vor fi prezentate în paginile următoare.

Oricum, trebuie acceptată ideea că geneza cântecului Din sânul maicii mele este mult anterioară tipăririi din anul 1850, când psaltul încredințează publicului o creație mult mai veche, apărută la puțină vreme după tipărirea versurilor lui

https://biblioteca-digitala.ro

Grigore Alexandrescu, așa cum o vor dovedi manuscrisele în care-și fac loc versurile în discuție însoțite de o semiografie muzicală, în fruntea lor situându-se cea transmisă posterității prin mitropolitul Iosif Naniescu, în 1839 psaltul încredințându-i tânărului diacon buzoian una dintre variante scrise.





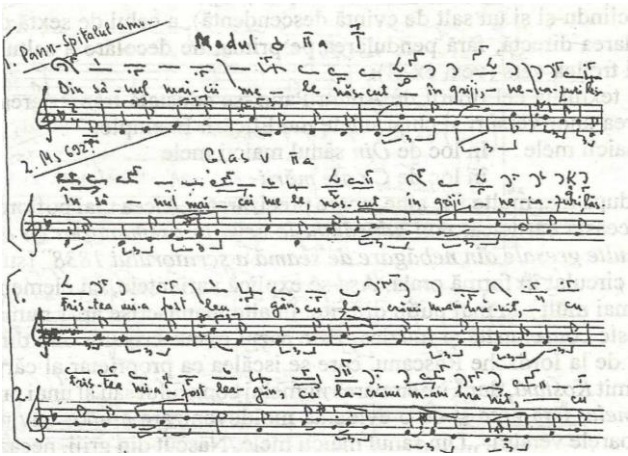
Din sânul maicii mele - din Spitalul amorului, ediția a II –a, broșura a II – a, ediția a I, broșura a II – a, 1850, p. 144 1852, pp. 158 - 159

Și această variantă a fost supusă unui proces de folclorizare, circulând în manuscrise dar și oral, fiind culeasă de folcloriștii primei generații din cultura românească.

Preocupat de traiectoria cântecului şi de rolul lui în viaţa politică, socială şi culturală, George Breazul scria în urmă cu 75 de ani: „Ecourile lui s-au dezmorţit sfios, ca din adâncuri de veac, s-au desprins din hăuri şi s-au înălţat în auroră. Apoi, liber şi impetuos, cântecul a despicat depărtările. Şi întreg orizontul

https://biblioteca-digitala.ro

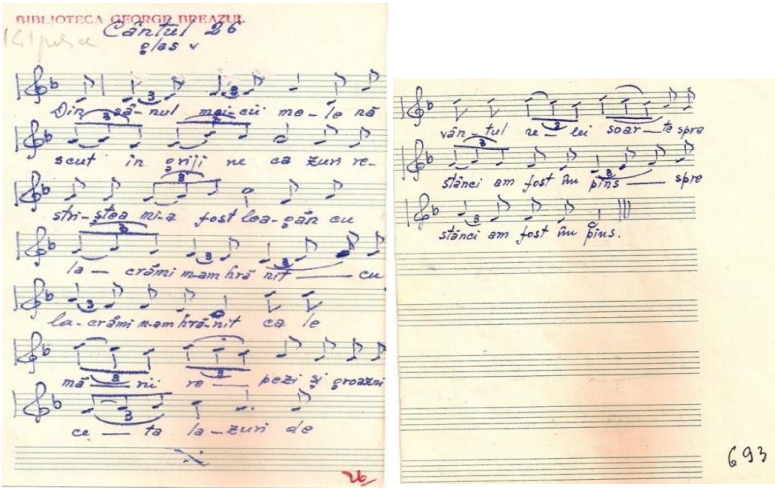
de viaţă românească şi creştinească a răsunat de glasul chemării vremurilor noi şi permanente ale spiritualităţii autohtone” [60].

El achiziţionase un manuscris datat în 1838, în care apare melodia însușită de Anton Pann, îngemănată cu textul lui Alexandrescu, tipărit în Curierul românesc din 4 august 1832. E manuscrisul aflat în prezent în fondul muzicologului, nr. 692 (I. Kitzulescu) — Adunare de vreo câteva versuri desfătătoare - incluzând cântul nr. 26, cu unele modificări neesențiale față de varianta tipărită de însuşi Anton Pann în Spitalul amorului:

1. Pann-Spitalul amu-
Modul a II a
Din să-nul mai-ii me- le. nos-cut în grăi,- ne-ca-pu-ti-
2. Ms 692
Clas V a
Im să - nul mai - cii me le, nos-cut în grăi - ne-ca-pu-ti-
1.
Fiis-tea mi-a fost lea- gân, cu la- crămi mam- tră-nit, cu
2.
Fiis-tea mi-a fost lea- gân, cu la- crămi mam- tră-nit,

Transcriere paralelă a variantei din Spitalul amorului şi din Manuscrisul 692 – I. Kitzulescu, din fondul George Breazul, în dublă notaţie: psaltică şi guidonică

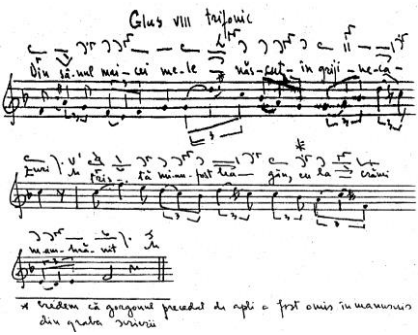
Dintr-un alt codice intrat în fondul ce-i poartă numele – George Breazul - din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – Ms. 693 - Adunare de vreo cateva versuri desfătătoare – muzicologul a transcris de pe filele 26v - 28r cântul nr. 26, în glasul al V-lea, care alternează ritmul binar cu eel ternar, acesta din urmă realizat prin cumularea a doua gorgoane sau a unui gorgon asociat cu injumătățirea determinată de apropierea epistrofului de elafron

https://biblioteca-digitala.ro


BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL
Cântul 26
glas v
Din ne-pă-sul mai-cii me-le nă-scut în grii-le ne-ca-
stri-ştea mi-a fost lea-găn cu
la — crâmi m-am hră-nit — cu
la-crâmi m-am hră-nit ca le
mă-nii re — pezi şi groz-zni
ce — ta la-zuri de
vân-tul ne-lui soar-te spre
stânci am fost în pins — spre
stânci am fost în pins.
693

Ms. 693 – Fond George Breazul Biblioteca
Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor

În Ms. rom. 3244 B. A. R. muzicologul a găsit și a transcris pe portative o altă melodie a versurilor lui Grigore Alexandrescu, diferită și prin noua scară a melodiei și cu un titlu enigmatic: „A vrednicului de mila Ţâga"(?), şi are doar 7 strofe din cele 16.

Este melodia caligrafiată de Axinte Roşculescu, în manuscrisul trecut și prin mâna lui Eminescu, de unde Poetul preia și varianta inițială a poeziei Înger cu păr galbăn.

Glas VIII trisonic
Din ne-pă-sul mai-cii me-le nă-scut în grii-le ne-ca-
stri-ştea mi-a fost lea-găn cu
la — crâmi m-am hră-nit — cu
la-crâmi m-am hră-nit ca le
mă-nii re — pezi şi groz-zni
ce — ta la-zuri de

Notația originală și transcrierea melodiei din Ms. 3244 BAR -

https://biblioteca-digitala.ro

Circulația în manuscrise a melodiei cu textul Din sânul maicii mele continuă și în secolul al XX – lea - Manuscrisul 4701 (Pană Brăneanu) – Dorul, din același fond - George Breazul – din Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, lucrare premiată cu Medalia de Aur la Expoziţia română din anul 1906.

Bizantinologul Gheorghe Ciobanu aminteşte un manuscris aflat în posesia unei măicuţe de la mănăstirea vâlceană, Surpatele, în care este inclusă melodia lui Anton Pann61. Este probabil Manuscrisul 564/ 1188 din fondul bibliotecii Episcopiei Râmnicului și Vâlcii, în care am găsit pe filele 71v – 72 Din sânul maicii mele, printre alte creații ale psaltului.

Pentru reconstituirea celei de-a treia vârste ne ajută Gheorghe Ucenescu, cel care amintește lui Andrei Mureșanu melodia cântecului de lume Din sânul maicii mele, cununată cu o parte dintre versurile poeziei lui Grigore Alexandrescu Adio La Târgoviște și care va circula în continuare și cu textul incendiar al lui Andrei Mureșanu.

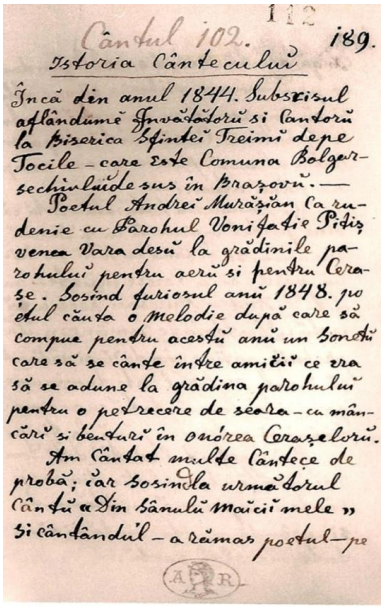
Aflat la rudenia sa, preotul Vonifatie Pitiș, unde venea deseori „la grădinile parohului pentru aer(u) și pentru cerașe”, în „furiosul an(u) 1848 poetul căuta o melodie după care să compue pentru acest(u) an(u) un sonet(u) care să se cânte între amiții ce era să se adune la grădina preotului pentru o petrecere de seara – cu mâncări și băuturi în onoarea crerașelor”. Chemat tocmai pentru aceasta, „am cântat multe cântece de probă; iar sosind la următorul cânt(u) «Din sânul(u) maicii mele» și cântându-l a rămas poetul pe lângă această melodie – obligându-mă ca pe Dumineca viitoare să mă aflu și eu împreună cu oaspeții invitați la grădină ca să cânt(u) după melodia aleasă poesia ce o va compune până atunci.

În Dumineca hotărâtă iată că vine poetul împreună cu 4 Domni români și șezând cu toții pe iarbă verde și cu crerașe înainte – îmi dete d. Andrei Murășan poesia făcută «Deșteaptă-te române»; îl(u) probai(u) puține rânduri și văzând că în tot melosul este de minune potrivit(u) - l-am cântat(u) cu vocea mea tânără și puternică până la fine.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai repețindu-l o dată Domnii învățând melodia din auz(u) cântau împreună. mulțumind(u) și urând(u) multă viață și sănătate marelui poet(u).

Din ziua aceia cântul «Deșteaptă-te, române» s-a(u) făcut cel(u) mai plăcut și familiar(u), iar eu eram poftit în toate părțile ca să-l cânt(u) și să învăț(u) tinerimea a-l cânta bine și regulat(u). G. Ucenescu".



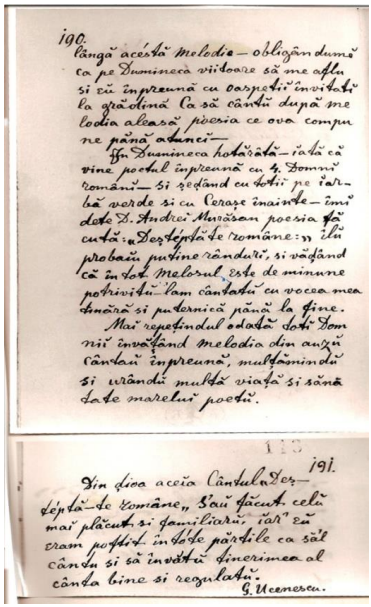
Cântul 102. 189.

Istoria Cântecului

Încă din anul 1844. Subscrisul aflându-mă Învățătorul și Cantorul la Biserica Sfintei Treimi de pe Tocile – care este Comuna Bolgerschiuluide sus în Brașovu. —

Poetul Andrei Murășian ca rudenie cu Parohul Voni Patie Pitiș venea Vara desu la grădinile parohului pentru aerul și pentru Cerașe. Sosind furiosul anu 1848. poetul căuta o melodie după care să compue pentru acestu anu un Sonetu care să se cânte între amicii ce era să se adune la grădina parohului pentru o petrecere de seara – cu mâncări și beuturi în onórea Cerașelorú.

Am Cântat multe Cântece de probă; iar Sosindu-la urmă Sorul Cântu «Din sânulu Maicii mele» și cântându-l – a rămas poetul – pe



190.

lângă acésta melodie – obligându-mă ca pe Dumineca viitoare să me aflu și eu împreună cu oaspeții invitați la grădină Ca să cântu după melodia aleasă poesia ce ova compune până atunci —

În Dumineca hotărâtă – iată că vine poetul împreună cu 4. Domni români – și ședând cu toții pe iarbă verde și cu Cerașe înainte – îmi dete D. Andrei Murășan poesia sa cu cântă «Deșteaptă-te române:» ilu probaiu putine rânduri, și văzând că întrat Melosul este de minune potrivitu l'am cântatu cu vocea mea tenóră și pudernică până la fine.

Mai repetindu-l odată toți Domnii învățând melodia din auzu cântau împreună, mulțămindu și urându multă viață și sănătate marelui poetu.

191.

Din ziua aceia Cântul Deșteptă-te române, s'au făcut celu mai plăcut și familiaru, iar eu eram poftit în toate părțile ca să-l cântu și să învățu tinerimea al cânta bine și regulatu.

G. Ucenescu.

G. Ucenescu – Istoria cântecului

Am subliniat fragmentele memorialistice care contribuie la interpretarea corectă a amintirilor: pe timpul cireșelor anului 1848 poetul era în căutarea unei melodii pe care să scrie versurile unui sonet de petrecere; cum a fost auzită, melodia aleasă a fost cea cântecului de lume Din sânul maicii mele; la următoarea întâlnire poetul vine însoțit de 4 domni români și-i dă cântărețului noile versuri; el le probează și constată că sunt foarte potrivite și după o repetiție în 6, toți cântau împreună. Insistând asupra elementelor subliniate se deduce că Ucenescu nu a înțeles nici mai târziu – când și-a scris amintirile - rostul

https://biblioteca-digitala.ro

întâlnirii și că poetul l-a ademenit cu ideea unui cântec de petrecere, contradicție semnalată și de Romeo Ghircoiaşiu, muzicologul care presupune cunoașterea de către Mureșanu doar a poezie[i62] şi de Mircea Ştefănescu[63].

Revoluționari români de la 1848 – acuarelă de Costache Petrescu

În realitate, era vorba despre un cântec cu sensuri politice majore, devenit de la început marş al revoluţiei paşoptiste din Transilvania. Corelând cele două date invocate în mărturiile de mai sus, 3/15 - 5/17 mai - adunarea de pe Câmpia Libertăţii de lângă Blaj şi sfârşitul lui iunie - luptele crâncene de la Abrud - cu elementele necesare stabilirii apariţiei versurilor, furnizate de diverse surse, se poate accepta că aceasta s-ar fi petrecut în jurul primei săptămâni a lunii iunie - primele săptămâni ce au urmat întoarcerii de la Blaj.

Din detaliile următoare ale însemnărilor se înțelege că Ucenescu face o confuzie: autorul versurilor le crede ale lui Gheorghe Asachi, fiind indus în eroare de inițialele G. A.; alegerea așa de rapidă a cântecului model pentru noile versuri explică faptul că Mureșanu îl știa, cum îl știau și cei patru domni (identificați ulterior: Bălcescu, Magheru, Brătianu şi Bolliac).

Se poate conchide că naşterea „marşului eroic” nu era o întâmplare, dar rolul lui Ucenescu se limitează la readucerea în

https://biblioteca-digitala.ro

memoria poetului și a celor patru revoluționari a cântecului „confecționat” de Anton Pann, din melodia populară aparținând repertoriului sărbătorilor de iarnă și o parte a versurilor lui Grigore Alexandrescu, pe care Ucenescu îl știa din practica orală, cum îl știau și oaspeții – dovadă că îl pot cânta după o singură repetiție.

Urmează episodul Munții Apuseni, rememorat de Bălcescu și apoi cel de la Vâlcea, cu Anton Pann printre coriști. Nici Pann, nici Ucenescu nu-și revendică autoratul melodiei Deșteaptă-te, român, cel din urmă transcriindu-l fără precizarea autorului melodiei. În schimb, Anton Pann publica în ambele ediții ale Spitalului amorului doar varianta Din sânul maicii mele.

Gheorghe Ucenescu

Nu trebuie uitat faptul că foarte puține sunt cazurile în care autorul Spitalului amorului și-a menționat calitatea d autor, deși aceasta nu a fost pusă sub semnul întrebării. În plus, el știa că melodia de la Deșteaptă-te, române nu e originală, ci este doar adaptarea versurilor lui Grigore Alexandrescu la ductul sonor al cântecelor din repertoriul Anului Nou, neconsiderându-se, deci autor.

Pe melodia pe care o va publica Anton Pann în Spitalul amorului și pe structura versurilor lui Alexandrescu (chiar cu unele transferuri de imagini și metafore), în iunie 1848, a fost construit „răsunetul” lui Mureșanu, cu noul text melodia străbătând istoria, pregătind și însoțind marile momente ale devenirii politice și naționale românești amintite mai sus. Printre

https://biblioteca-digitala.ro

piedicile întâmpinate în descoperirea unor elemente literare comune celor două poezii - Adio La Târgovişte - a lui Alexandrescu şi Răsunetul lui Mureșanu – poate fi citat faptul că melodia folosită de Anton Pann îmbracă doar partea secundă a poeziei, apărută în 1832, omiţând prima parte, dar și în acestea apar figuri de stil și poetice cunoscute anterior poetului transilvănean. Unele elemente, cum ar fi obârşia lor lamartineană şi evocarea trecutului strămoşesc au fost evidenţiate de muzicologie[64]. Comune poeziei lamartiniene și celei semnate de Alexandrescu precum și celei aparținând lui Mureșanu sunt „ruinurile”, pe care nu le-am întâlnit în poeziile lui Asachi, presupus de Ucenescu în calitate de autor al versurilor.

Mergând mai adânc spre ceea ce ne interesează aici, trebuie semnalat faptul că în cele două poezii - Adio şi Un răsunet - sunt evidente similitudini, ce ne permit să ne gândim dacă nu cumva tribunul transilvan fusese influenţat nu numai de metrica şi de melodica modelului ci şi de unele dintre imaginile sale poetice, readuse în memorie, odată cu melodia, cântată de Gheorghe Ucenescu. Se poate ușor constata că metrica versurilor melodiei Din sânul maicii mele este foarte frecventă în poezia lui Grigore Alexandrescu. Iată câteva dintre versurile exemplificatoare, din poezii publicate în culegerea din 1838[65], care au acelaşi ritm, aşa cum se vede din următoarea schemă:

Din sânul maicii mele:
˘ / ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
Din sâ – nul mai – cii me – le, Năs – cut în griji, ne –ca – zuri…

Aşteptare:
Să – tul de mari ni – mi – curi, Ce nu dau fe – ri – ci – rea…

Barca:
Mergi, mergi u – şoa – ră bar – că, în drep –tu ce – lei ste – le…

Eliza:
Ve - deţi a – ces – te lo – curi, a – ces – te stânci râ – poa – se…

Meditaţie:
Ce ne - te – dă câm – pi – e! Cum o - chiul se mă – reş – te…

https://biblioteca-digitala.ro

Cel mai important transfer poate fi considerat cel al „umbrelor de eroi”, devenite la Mureșanu „măreţele umbre" ale simbolurilor unităţii naţionale. Slava strămoşească din versurile lui Alexandrescu are corespondent un nume „triumfător în lupte", păstrat cu fală. „Măreţele umbre”, ca figuri reprezentative ale celor trei provincii româneşti surori, siluite să trăiască despărțite, sunt evocate și de Nicolae Iorga, scriind că Andrei Mureşanu „dă românimii imnul de sălbatecă mândrie, de profundă suferinţă, acum rebelă, de conştiinţă ce tremură în exasperarea ei, imn cuprinzător care străbate în lumină de fulger toata viaţa de încercări a unui neam nenorocit, de la strămoşii depărtaţi, morţi în lupte glorioase, până la ultimele atentate împotriva noastră, de la «măreţele umbre» ale lui Mihai, Ştefan şi Corvinul, măririle neamului în toate ţinuturile - ca pentru o clipa de unire...”[66]

Sunt argumente în favoarea presupunerii că elegia lui Grigore Alexandrescu nu numai că îi era cunoscută lui Andrei Mureşanu, cu melodia atașată de Anton Pann, dar el porneşte de la acest conţinut, adaptat la realităţile anului 1848. Se poate conchide că nu numai metrica melodiei lui Anton Pann dar şi partea nefructificată de psalt a poeziei lui Alexandrescu au putut constitui puncte de plecare ale Răsunetului, prezentat ca o replică la proaspăta Deşteptarea României a lui Vasile Alecsandri şi la Oda lui Vasile Cârlova, în care George Coşbuc vede trei pledoarii pentru unire, exprimate în trei forme diferite.

Portretul și statuia lui Andrei Mureșanu
din parcul ASTRA – Sibiu

https://biblioteca-digitala.ro

La întrebarea când poate fi plasată cunoașterea cântecului de lume de către Mureșanu - și de către ceilalți revoluționari amintiți, care cântă noul text, după o singură „repețire" - cum ne asigură Ucenescu, a răspuns Viorel Cosma, care face apel la amintirile văduvei poetului, ce ne trimit în anul 1842, destul de aproape de cel al publicării versurilor și de cel furnizat de Iosif Naniescu – prietenul lui Pann care-i dă în 1839 versiunea muzicală ce va ajunge la Musicescu.

Datarea noii versiuni literar – muzicale – Deșteaptă-te, române - nu mai ridică astăzi probleme, dacă facem o exegeză corectă a amintirilor lui Ucenescu, din 1852, an care a derutat pe I. Popescu Pasărea[67] şi Sterie Stinghe[68] în datarea creației. În 1848, marșul eroic este lansat la Brașov de grupul revoluționarilor amintiți și în forme orale se cântă de către revoluționarii din Apuseni și apoi la Râmnicu Vâlcea, cu Anton Pann printre coriști.

Prezența lui Anton Pann la semnarea Constituției la Râmnic și participarea sa la eveniment a fost confirmată în raportul înaintat de comisarul extraordinar al districtului Vâlcea, D. Zăgănescu, Ministerului Trebilor din Lăuntru al Ţării Româneşti. Din raport reiese că în „29 ale curgătoarei luni" a avut loc o „sfântă ţeremonie", în care „s-au citit cele 28 puncturi din constituţie" şi „într-acest pompos constituţiu aflându-se şi d-l(u) Anton Pann, profesor de musică, împreună cu câţiva cântăreţi de aceeaşi profesie, au alcătuit o musică vocală cu nişte versuri prea frumoase, puse pe un ton naţional plin de armonie şi triumfal, cu care a aprins entuziasmul de patrie în inimile tuturor cetăţenilor"[69].

Detalii despre acest moment important din viața imnului național – care căpăta o semnificație nouă - ne-au rămas și de la primul biograf al lui Anton Pann, G. Dem. Teodorescu: psaltul fuge Capitală, din cauza epidemiei de holeră şi „după terminarea examenelor de la seminar", se opri la Râmnic. Aici este antrenat de idealul realizării „ideilor naţionale" şi conduce un grup de cântăreţi care dau viaţă imnului Deşteaptă-te, române, reţinut „de organele de publicitate ale epocii"[70].

La acel moment nu putea fi vorba despre „armoniile cântecului Deşteaptă-te, române"[71], el bucurându-se de o

https://biblioteca-digitala.ro

armonizare doar grație lui Musicescu, peste patru decenii, la fel cum trebuie eliminate aserțiunile ce fac trimitere la „compozitorul", „orchestratorul" Anton Pann. La Vâlcea putea fi vorba, mai mult ca sigur, de o prestație univocală.

Folcloristul Marin Brânaru a fost indus în eroare de asemenea „extremisme", afirmând că în culegerea publicată la Vâlcea[72] întâlnim şi cântecul Din sânul maicii mele, „pe melodia căruia Anton Pann a aplicat textul poeziei Răsunetul de Andrei Mureşanu".

Exeget avizat al creației lui Anton Pann, bizantinologul Gheorghe Ciobanu reține și el momentul: „Dacă Din sânul maicii mele circula încă în 1840 prin părţile vâlcene, este de presupus că melodia acestui cântec, însoţind versurile lui Andrei Mureşanu «a aprins entuziasmul de patrie» în inimile celor ce jurau pe noua constituţie a revoluţionarilor paşoptişti"[73].

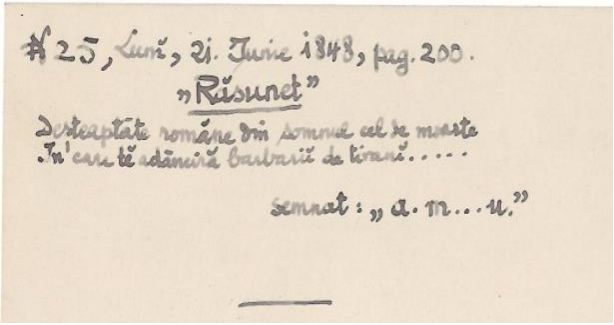
Rapida răspândire a cântecului „ca fulgerul prin toate ţinuturile româneşti, înflăcărând până azi cu accentele şi melodia lui nemuritoare atâtea generaţii" este susținută și de folcloristul Mihail Vulpescu, bazându-se pe relatările lui Gh. Moroianu[74].

Dorind să păstreze Braşovului - în care păstorește de multă vreme activitatea culturală - dreptul absolut asupra genezei cântecului paşoptist, deși „avocații" vâlceni doresc același lucru pentru Râmnic, Vasile Oltean consideră că „este hazardant" să se accepte această prioritate propunând în locul imnului în discuție alte „numeroase cântece patriotice însoţite de versuri semnate de Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu, Vasile Cârlova, chiar şi Gheorghe Asachi ş. a."[75]. Uită însă cercetătorul braşovean faptul că Pann şi „chorul" său au cântat, nu au recitat versuri patriotice și se știe că nici-una dintre poeziile celor numiți, cu excepţia cântecului Muma lui Ştefan cel Mare – melodia lui Alexandru Flechtenmacher, cu versurile lui Bolintineanu - nu putea servi acestui moment și cetățenii orașului de pe Olt acest cântec au prezentat, melodia fiindu-le unora cunoscută.

Consemnarea cântecului pe notație muzicală este mai târzie, cea mai sigură dată cunoscută până în prezent fiind cea menționată de Ucenescu: 1852.

https://biblioteca-digitala.ro

Textul lui Mureșanu a fost tipărit în nr. 25 al revistei brașovene a lui George Barițiu - Foaie pentru minte, inimă și literatură din 21 iunie 1848 – cu titlul Un răsunet, cu o apartenență cvasianonimă: a. m…u”, însoțind prima parte a Proclamaţiei de la Izlaz,



№ 25, Luni, 21. Iunie 1848, pag. 200.

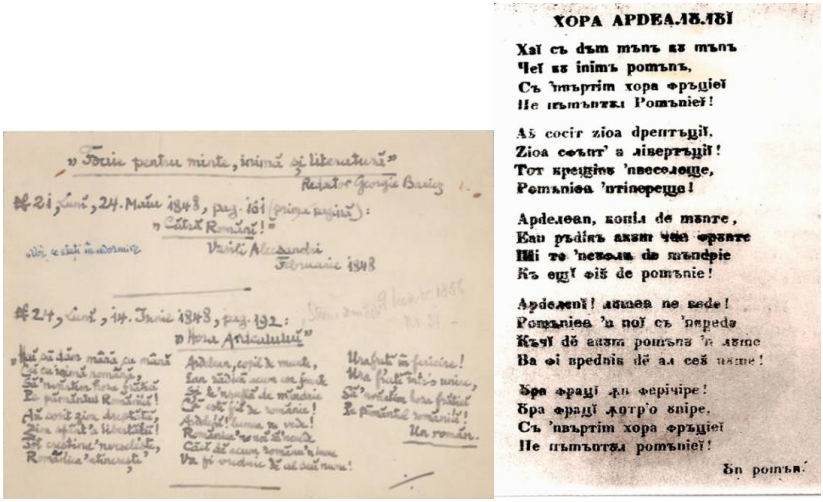
„Răsunet”

Deșteptate române din somnul cel de moarte
În care vă adâncise barbarii de tirani.....

semnat: „a. m...u.”

Fișa nr. 1078v din fondul George Breazul –
Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor

după ce în nr. 21, din 24 mai 1848 aceeași revistă publicase apelul lui Vasile Alecsandri – Către Români – Voi ce stați în adormire, datat „februarie 1848”, iar în nr. 24, din 14 iunie 1848 fusese tipărită Hora Ardealului, a lui Vasile Alecsandri, care se semnează, tot cvasianonim „Un român”



„Foaie pentru minte, inimă și literatură”

Redactor Georgie Baritz

№ 21 Luni, 24. Maiu 1848, pag. 161 (prima pagină):

„Către Români!”

Vasile Alecsandri

Februariu 1848

№ 24, Luni, 14. Iunie 1848, pag. 192:

„Hora Ardealului”

Un român.

ХОРА АРДЕАЛЮЛЮЙ

Хаї съ дъм мънъ ез мънъ
Чеї ез інімъ ромънъ,
Съ 'мъртім хора фръцієї
Не пъмънтъл Ромъніеї!

Аз cocir zioa дрептъцій.
Zioa сеънт' а лібертъцій!
Тот кредінс 'нвесолеще,
Ромъніеа 'нтінепеще!

Ардеанъ, конїі де мънте,
Еаў ръдїк акум чеа фрънте
Шї те 'нсоаль де мъндрїе
Къ еші фіїі де ромъніе!

Ардеанїі! лъмеа не вede!
Ромъніеа 'а ноі съ 'нпреде
Къчї дă акум ромъна 'н асме
Ва оі вредніс dе ал сеў нume!

Бра фраці дн ферічіре!
Бра фраці дотр'о сніре,
Съ 'мъртім хора фръцієї
Не пъмънтъл ромъніеї!

Бн ромън.

Fișa nr. 1078r din fondul George Breazul - Hora Ardealului

https://biblioteca-digitala.ro

Soția poetului, dispărut prematur (1816 – 1863), a mărturisit că alcătuirea versurilor s-a produs după întoarcerea poetului de la adunarea de la Blaj într-o „febră creatoare" care s-a extins până noaptea târziu. Era prelungirea atmosferei jurământului depus, alături de George Barițiu, la Blaj, în care se afirma că „națiunea română s-a proclama națiune de sine stătătoare (…), răzămată pe principiile libertății, egalității și frăției”[76] jurământ care a aprins fantezia poetului.

Crezându-le versuri „de amor", abatele catolic, Kovacs Antal, a autorizat tipărirea versurilor dar ulterior i-a mărturisit lui Mureşanu că va avea mult de suferit din cauza tipăririi lor. George Barițiu susține că textul cântecului a fost multiplicat în copii, contribuind la popularizarea lui deoarece în el „respirau durerile din trecut și ea dedea espresiune și la suferințele actuale”[77].

George Bariţiu rememorează și el incandescența momentului: „Cu totul(u) alt(u) foc(u) sacru a încălzit(u) în 1848 pe acele(a) spirite şi pe altele rămase nenumite. inspiraţiunile lor(u) au pătruns(u) în masele poporului, au încălzit(u) inimile, le-au întărit(u) în credinţa viitorului, le-au consolat(u) şi îmbărbătat(u) în suferinţe. Pe cât ne aducem aminte, din toate producţiile poetice din acea epocă, acelea care s-au întins(u) mai tare la mulţime au fost mai ales(u): Voi ce staţi în adormire... Auzi buciumul cum sună, aria Marseillaise, Astăzi cu bucurie din Tancred şi Deşteaptă-te, române – compus(u) de Andrei(u) Mureşanu în iuniu 1848, după ce trecuserăm peste adunările naţionale şi românii se văzuseră înşelaţi de către dietă, tipărit(u) în Foaia nr. 25”[78].

Ideea autoratului lui Ucenescu, vehiculată cu multă insistență în ultima vreme nici măcar nu este originală. A fost lansată de ilustrul filolog brașovean, Sextil Puşcariu – în cartea sa - Braşovul de altădată - cel care a proiectat în anonimat faptul că nu Anton Pann, ci discipolul său, Gheorghe Ucenescu ar fi „compus melodia de la Deşteaptă-te, române”[79].

Fără a bănui că este fantezistă, ipoteza a trecut de la un cercetător la altul, unii forțând și semnificațiile propriilor amintiri ale lui Ucenescu, ucenicul întru ale psaltichiei, care avea în 1848 doar optsprezece ani, absolvise „patru clase normale”,

https://biblioteca-digitala.ro

învăţase cântările „de la psaltul bisericii Sf. Nicolae, ierodiaconul Varlaam Barancescu, ieromonah din Monastirea Sinaia”[80] şi abia peste trei ani va deveni discipolul lui Anton Pann - care-l iniţiază întru ale psaltichiei, sau – cum singur declară în manuscrisul citat – „ca să mă perfecţionez în arta cântărilor bisericeşti, 3 ani de zile”, revenind apoi la Braşov. Știind reproșurile lui Anton Pann pentru pregătirea anterioară a lui Ucenescu, putem crede că aceasta era în primul rând orală, cunoscând tot astfel varianta melodică ce însoţea versurile lui Grigore Alexandrescu – Din sânul maicii mele. Se știe că înseși „creaţiile” lui Ucenescu, sistematizate în manuscrisul citat, sunt tributare stilului și modelelor impuse de dascălul său bucureștean, ceea ce face să pălească atribuirea autoratului melodiei ce a însoțit versurile înaripate ale lui Andrei Mureșanu.

Sigur că nu putem cădea în extrema de a anula aportul lui Ucenescu la „logodna” versurilor lui Mureșanu cu melodia trecută prin mintea, inima și mâna lui Anton Pann, mai ales să el va avea un rol deosebit în asigurarea circulației cântecului în mediul brașovean și va nota melodia ambelor texte în Cartea de cânturi cu note de psaltichie a lui G. Ucenescu, „student al domnului Anton Pann, 1852”. Afirmase editorul manuscrisului, Vasile D. Nicolescu: „Puţini ştiu că Ucenescu, fără a fi autorul acestui imn, a avut totuşi un rol important în crearea lui, în răspândirea lui în rândul şcolarilor şi al tinerimii în general”[81].

Dar de aici până la a-i atribui autoratul mult discutat e o mare distanță și presupunerea a făcut carieră, fiind una din cele 12 variante asupra originii, genezei și circulației cântecului pașoptist așa cum am anticipat. În fața acestor 12 răspunsuri se situează exagerarea muzeografului Vasile Oltean, din 2004, dar reiterată și în alte scrieri: că „literatura de specialitate atribuie greşit melodia imnului naţional lui Anton Pann”[82] și mistifică textul lui Ucenescu: în documentul citat memorialistul scriind „am cântat” – nu „am compus” – cum susține autorul citat și „compune” nu echivalează cu „adaptează”.

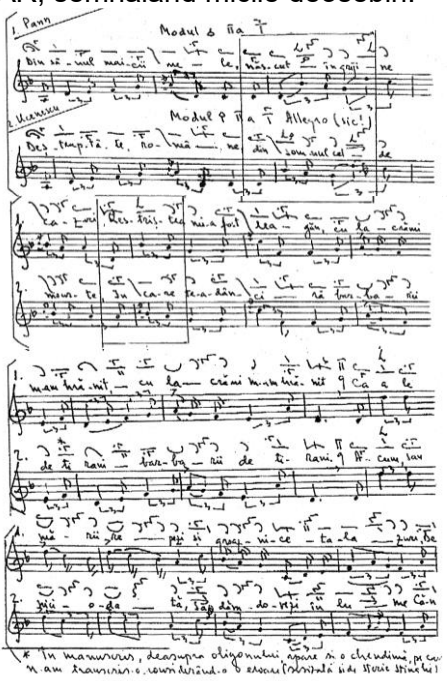
Există dovezi ce susțin faptul că Ucenescu nu avea conştiinţa „creaţiei” – nici nu și-o adjudecă, scriind la sfârșitul piesei cu nr. 436 „aşa se cânta şi aşa l-am compus, G. U.”, de

https://biblioteca-digitala.ro

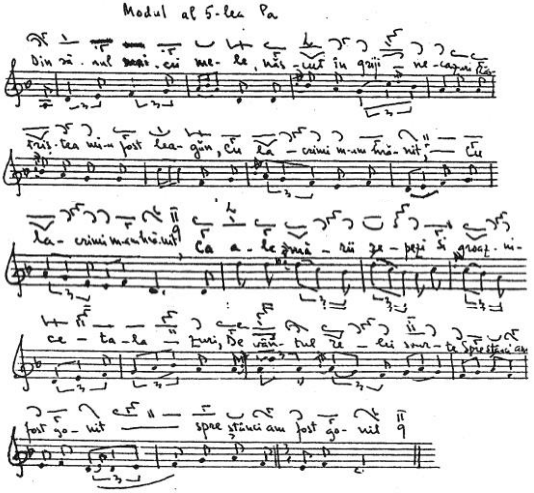
unde se deduce că el nu distingea transcrierea unei melodii de „crearea” ei.

Ambele piese, mai bine zis melodia ambelor variante de text, al lui Alexandrescu și al lui Mureșanu, vor intra din nou în anonimat, circulând oral timp de aproape o jumătate de secol – cântecul fiind cules ca atare, deși este vorba de această dată despre un cântec poporan.

Primul care caligrafiază ambele piese este chiar Gheorghe Ucenescu în culegerea sa scrisă în timpul uceniciei cu Anton Pann – Manuscrisul 3497 BAR, amintit anterior.

Am transcris în dublă notație, psaltică și guidonică, prima parte a variantei melodice a cântecului de lume Din sânul maicii mele, al lui Anton Pann din Spitalul amorului și cea copiată de Ucenescu pentru Deșteaptă-te, române, din Ms. Rom. 3497 BAR, semnalând micile deosebiri:

Transcrierile paralele ale celor două cântece:
Din sânul maicii mele din Spitalul amorului;
Deșteaptă-te române – din Ms. nr. 3497
din fondul B. A. R., ff. 191 – 191v și 189

https://biblioteca-digitala.ro

Confruntarea manuscriselor în care-și face loc cântecul de lume Din sânul maicii mele înregistrează uşoare modificări ale melodiei, determinate de circulația orală. Formele scrise în notaţie psaltică, la care se adaugă și cele în notație guidonică, atestă un amplu proces de folclorizare a melodiei cu textul iniţial. Dacă în cazul variantei lui Pann (Spitalul amorului, p. 144)[83] şi în cea a lui Ucenescu (Manuscrisul nr. 3497 BAR., f. 206) modificările vizează doar unele zone ale melodiei, varianta lui Oprea Demetrescu[84] este mult mai departe de cea a profesorului său. În cea de-a treia ediţie - în prima (1858) şi în a doua (1859) apare numai textul, fenomen greu de explicat după ce Ucenescu scrisese melodia cu ambele variante de versuri – Oprea Demetrescu, moștenitorul tipografiei din strada Lucaci și cel care o va lua de soție pe văduva lui Pann, întâlnim această versiune melodică:

În aceeaşi constelaţie se situează şi variantele în notaţie apuseană, cu destinație instrumentală, datorate lui Henri (Ehrlich) - nr. 8 din Airs nationaux roumains transcrits pour piano, tipărită la Viena, în 1850, pp. 11 - 12 - Ballade transylvaine - şi cea a lui Dimitrie Vulpian, publicată în 1897[85]. Muzicianul moldovean preciza în prefața lucrării: „naționalitatea

https://biblioteca-digitala.ro

acestui popul(u) se pronunță precisă și necontestabilă, nu numai în limba și datinile sale dar încă și în muzica sa care se deosebește de oricare alta cunoscută până acum”[86].

Dacă primul caz, cu titlul Ballade transylvaine ne confirmă circulaţia melodiei şi în Ardeal, cea de a doua poartă chiar titlul versurilor lui Alexandrescu şi are ca informator pe I. Capeleanu, posibilă rudă, dacă nu cumva chiar tatăl soţiei lui Enrico Mezzetti, aşa cum am arătat în studiul monografic ce i-am închinat[87]. Atrage atenţia şi într-un caz şi în celălalt ritmul ternar, de horă mare, semn al renunţării la ritmul quasiliber conferit de notaţia psaltică.

La Dimitrie Vulpian apar ambele versiuni literare, în două volume diferite, încadrate, deci, în genuri separate: romanţe şi cântece patriotice. În cel de-al III - lea volum al culegerii sale, citat mai sus - transcrie versurile lui Grigore Alexandrescu - Din sânul maicii mele - la melodia în formă vocală acompaniată de pian, după ce în primul volum - Balade, Colinde, Doine, Idyle - tipărit la Leipzig, în 1885, consemnase melodia, în aceeaşi formă pentru voce cu un acompaniament simplist, la pian şi cu versurile lui Andrei Mureşanu - Deşteaptă-te, române, precizând provenienţa, din Transilvania[88].

Atrag atenţia şi cele două însemnări foarte preţioase pentru încadrarea cântecului: „hymn patriotic" şi pentru urmărirea circulaţiei melodiei, care numai formal este localizată în Transilvania, ea fiind „o amintire din colegiu". Or, aşa cum am arătat în monografia care-şi aşteaptă tipărirea, Dimitrie Vulpian a învăţat la Şcoala domnească din Roman şi la Colegiul Naţional din Iaşi, ceea ce înseamnă că învăţase melodia în Moldova, unde ea intrase în repertoriile şcolarilor încă în deceniile de mijloc ale secolului al XIX - lea, asociindu-se mai mult ca sigur cu Hora Unirii, creaţia lui Vasile Alecsandri şi Alexandru Flechtenmacher, intrată şi ea într-un proces de folclorizare recunoscut şi care pune semnul întrebării, pentru unii cercetători, în ceea ce priveşte paternitatea muzicală.

Cert este faptul că atât prima versiune - Din sânul maicii mele - cât și cea de-a doua - Deșteaptă-te, române - vor suferi un amplu proces de folclorizare, proces „de rotunjire ce se

https://biblioteca-digitala.ro

întâmplă cu toate producţiunile ce ajung în gura poporului, tocmai precum se rotunjeşte o piatră ce pleacă din vârful muntelui şi se rostogoleşte treptat..." [89] - cum observa unul dintre admiratorii lui Anton Pann, ilustrul profesor de muzică psaltică, Ion Popescu – Pasărea.

Pietro Mezzetti prelua în 1892 o variantă melodică de la lăutarul Angheluţă. Muzicianul italian stabilit la Iași, a fost impresionat și și-a manifestat compasiunea pentru sfârșitul tragic al revoluționarului pașoptist, în piesa pentru voce și pian Bălcescu murind, pe versurile lui Vasile Alecsandri, publicată în 1867, la Iași și armonizată pentru cor mixt de Gheorghe Dima și dedica studenților române Marşul pentru cor la unison şi fanfară.

Următoarea vârstă - a IV – a - este datorată lui Gavriil Musicescu. Apărută la început în notaţie psaltică, în diverse manuscrise şi tipărituri, melodia va căpăta caracter de imn, datorită lui Gavriil Musicescu, cel care o transcrie în notaţie liniară, ajustează melodia în tipare occidentale şi o prelucrează pentru cor mixt şi de voci egale, publicând-o în celebrele 12 Melodii naţionale, 1889, culegere premiată la expoziţia internaţională de la Paris, deşi părintele muzicii corale româneşti propunea organizarea unui concurs pentru o nouă muzică a textului.

Momentul Musicescu necesită detalieri, deoarece ele confirmă proveniența melodiei, aprecierea ei de către muzicianul ieșean, cu ambele variante de text, definitivarea structurii imnice a cântecului Deșteaptă-te, române, chiar dacă el însuși propune un concurs pentru realizarea unei melodii mai adecvate a versurilor, Musicescu dându-i anvergură europeană prin participarea internațională și premierea antologiei.

După ce află de la mitropolitul Iosif Naniescu – colegul lui Anton Pann, care i-a dăruit melodia cu textul lui Alexandrescu, în anul 1839 - originea cântecului și abandonând notația hrisantică, îl transferă pe portative, îl introduce în măsură, îi evidențiază caracterul anacruzic și solemn, îi aplică armonia necesară cântării corale și îi dă caracter de imn.

(va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

Note bibliografice

50 – Ghircoiaşiu, Romeo – *Tradiţii ale cântecului patriotic;* în: *Studii de muzicologie,* vol. VII, Bucureşti, 1971, pp. 70 – 71;
51 - Rotaru, Ion – *O istorie a literaturii române,* vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 132;
52 - Vasile, Vasile - *Iosif Naniescu – reprezentant de seamă al muzicii psaltice*, în: *Muzica,* Bucureşti, s. nouă, An IV, nr. 4 (16), octombrie – decembrie 1993, pp. 127 – 137 şi an V, nr. 1 (17), ianuarie – martie 1994, pp. 99 – 111;
53 - Goga, Octavian – *Curente de idei în cultura ardeleană de la 1848 până în zilele noastre;* în: *Serbările de la Blaj,* 1911 O pagină din istoria noastră culturală, Blaj, p. 251; apud: Catrina, Constantin – *Cântecele Revoluției de la 1848,* studiu dactilografiat – datat 13 august 1978 - achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor – nr. 21.394, p. 11;
54 - Szemlér, Ferenc – *Rămas bun tinerețe! Amintiri și confesiuni literare,* București, Editura Cartea Românească, 1937, p. 235; apud: Catrina, Constantin – *Cântecele Revoluției de la 1848,* studiu dactilografiat – datat 13 august 1978 - achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor – nr. 21.394, p. 11;
55 – Anastasescu, B(azil) – *Despre cântecele populare*; în: *Arta muzicală,* (Bucureşti), An I, nr. 1, 1911, pp. 3 – 4;
56 – Popescu – Pasărea - *Op. cit.* 78;
57 - Popescu - Pasărea, Ion – *Comemorarea lui Macarie şi Anton Pann, întemeietorii cântului bisericesc românesc;* în: *Cultura*, Bucureşti, An XVIII, nr. 1 - 2, ianuarie - februarie, 1930, p. 15;
58 - Cocişiu, Ilarion – *Sorcova;* în: *Axa*, An IX, nr. 44, 28 decembrie 1940;
59 - Fochi, Adrian – *Datini și eresuri de la sfârșitul secolului al XIX – lea*, București, Editura Minerva, 1976, p. 85;
60 - Breazul, George - *Sub zodia lui „Deșteaptă-te, române"...* p. 427.
61 - Ciobanu, Gheorghe – *Cântece revoluţionare şi patriotice,* pp. 199 - 200.
62 – Ghircoiaşiu, Romeo – *St. cit.,* p. 69*;*
63 – Ştefănescu, Mircea – *Cântecul revoluţionar şi patriotic românesc,* Bucureşti, 1984, pp. 125 – 135;
64 – Ghircoiaşiu, Romeo –*St. cit.*, p. 69;
65 - Alecsandrescu, Grigore - *Poezii*, Bucuresci, Tipografia Zaharia Carcalechi, 1838;
66 – Iorga, Nicolae - *Istoria literaturii româneşti in veacul al XIX – lea…,* p. 262.
67 - P(opescu) Pasărea, I(on) *Art. cit.*, pp. 78 – 81;
68 – Stinghe, Sterie – *Art. cit., loc cit*.
69 - *Monitorul Oficial,* Bucuresci, no. 14/1848, 26 august; republicat în: *Anul 1848 în Principatele Române Acte şi documente,* tom III, iulie 28 1848 – august 30, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1902, p. 83;

https://biblioteca-digitala.ro

70 - Teodorescu, G. Dem. – *Viaţa şi activitatea lui Anton(u) Pann, cu noţiuni despre istoricul(u) musicei orientale şi despre sărdarul(u) Dionisie Fotino*, partea I, Bucuresci, Tipografia Gutenberg Joseph Göbl, 1893, p. 62;
71 - Mateescu, Constantin – *Drumurile lui Anton Pann,* Bucureşti, Editura Sport Turism, 1981, p. 179.
72 - Brânaru, Marin - *Momente importante din istoria patriei oglindite in cântecul patriotic din secolul al XIX – lea;* în: volumul *Marile evenimente istorice ale anilor1848 şi 1918 şi muzica românească, Bucureşti, 1979,* p. 94,
73 - Ciobanu, Gh. - *Muzica bizantină şi cântece de lume în manuscrise oltene în notaţie psaltică;* în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. II, Bucureşti, 1979, p. 240;
74 - Vulpescu, Mihail - *Cântecul popular românesc,* Bucureşti, Tiparul *O1tenia*, 1930, pp. 66 – 67;
75 - Oltean, Vasile – *Prima şcoală românească din Şcheii Braşovului,* Iaşi, Tipografia Moldova, 2004, p. 327;
76 – Netea, Vasile – *Din activitatea lui Andrei Mureșianu la Brașov;* în: *Cumidava*, Muzeul Județean Brașov și Muzeul Bran, vol. V, 1971, pp. 653 – 687;
77 - *Idem*, pp. 659.
78 - Bariţiu, George - *Părţi alese din istoria Transilvaniei pe două sute de ani în urmă,* vol. II, Sibiu, Tipografia W. Krafft, p. 799;
79 - Puşcariu, Sextil – *Braşovul de altădată,* Cluj – Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 140;
80 - Datele provin dintr-un manuscris autograf, descoperit şi transcris de Vasile Nicolescu – *Manuscrisul Ucenescu – Cânturi,* Bucureşti, Editura muzicală, 1979, p. 11;
81 - Nicolescu, Vasile D. – *Prefaţă;* în: Nicolescu, Vasile D. – *Manuscrisul Ucenescu – Cânturi,* Bucureşti, Editura muzicală, 1979, p. 5;
82 - Oltean, Vasile – *Prima şcoală românească din Şcheii Braşovului*…, p. 323;
83 - *Anton Pann - Spitalul amorului sau cântătorul dorului adecă Cântecele sătenilor şi ale orăşenilor, A vârstelor zburdalnice, D'a dragostei purdalnice,* broşura a doua, Bucuresci, în a sa tipografie, 1850, cântul al 7-lea - pp. 82 - 85 şi melodia - p. 144.
84 - Demetrescu, Oprea - *Imnuri si cântece religioase, morale, patriotice, eroice, naţionale, istorice şi populare.* Compuse de mai mulţi autori. Adunate unele originale şi imprimate de... Râmnicul(u) Vâlcei, 1874, pp. 72 – 73;
85 - Vulpian, Dimitrie **-** *Romanțe voce şi pian, Poesia populară pusă în muzică* vol. III, Ediţiunea culegătorului, Leipzig, Ed. Oscar Brandstetter, 1897, nr. 92, p. 40.
86 - Breazul, G. *Patrium Carmen* Contribuții la studiul muzicii românești, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1941, p. 380;
87 – Vasile, Vasile - *Profiluri de muzicieni români (sec. XIX – XX),* vol. I, Editura muzicală, 1986;
88 - *Balade, Colinde, Doine, Idyle* de Dimitrie Vulpian, Leipzig, 1885, nr. 350, p. 139, în *colecţia Biblioteca muzicală Lira română,* Editor *G. Filip;*
89 –P(opescu) – Pasărea, I(on) – *Art. cit*, pp. 80 - 81;

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Vasile Vasile

"Deșteaptă-te, române" ["Wake up, Romanians!"] – From Folk Song to National Anthem, a Hymn to Romanian Identity and Unity

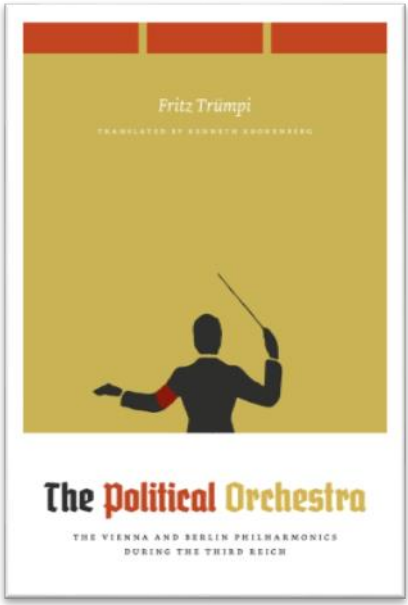
The interest that has been shown lately regarding the history of our national anthem, and especially the confusion that has been created around it by certain dilettantes, support the necessity of this study. It is based on genuine documents dating from the two centuries that have passed since it was written, which prove the fact that it is a synthesis of our musical culture. It stemmed from our folk creation, from the Christmas lore, and it was subsequently assimilated to the lay song repertoire in the first half of the nineteenth century. It became the emblem of the 1848 Revolution, then an anthem – due to Gavriil Musicescu and D. G. Kiriac – and, after the fall of communism, our national anthem. The arguments of this trajectory have been supported by eminent men of culture: Iosif Naniescu, Nicolae Iorga, Gheorghe Adamescu, George Călinescu, etc., and by our representative musicians: George Enescu, Mihail Jora, Alexandru Zirra, Nicolae Bretan, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Ilarion Cocișiu, and Viorel Cosma, who also identified a great part of the text's translations into European languages. The study looks especially at the patriotic value that the song has taken on in time, as it accompanied important events of our history: the 1848 Revolution, the 1859 Union, the 1877 Treaty of Independence, the Great Union of 1918 – when its status as emblem of the 1 December 1918 act was certified, as it accompanied the union gatherings in Chernivtsi, Kishinev, and Alba Iulia – and finally the events of 1989 – the crash of Romanian communism.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Fritz Trümpi
The Political Orchestra:
The Vienna and Berlin Philharmonics
During the Third Reich

Cristina Șuteu



Chicago / London:
The University of Chicago, 2016
Traducere în engleză: Kenneth Kronenberg
Bibliografie (p. 299-316)
Index (p. 317-327)

„Istoria se face după documente, nu după resentimente" afirma Mihail Jora. Da, exact acest lucru l-a realizat conf. univ. dr. Fritz Trümpi de la *Universität für Musik und darstellende Kunst*, Viena printr-o abordare științifică și fundamentată pe evidențe clare din documentele de arhivă. Muzicolog și istoric prin vocație, Fritz Trümpi oferă o perspectivă originală asupra subiectului prin tratarea anumitor aspecte în context

https://biblioteca-digitala.ro

pluridisciplinar: muzică, politică, istorie culturală. Lucrarea este, fără îndoială, un *desideratum* și poate fi considerată o carte de referință în această zonă de interferență a domeniilor de cercetare.

Volumul a văzut lumina tiparului în anul 2011 la Editura Böhlau din Viena sub titlul *Politisierte Orchester: Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus.* În acea perioadă „publicațiile care tratau subiecte despre o anumită orchestră în perioada nazistă aproape că puteau fi numărate pe degete" (conform mențiunii autorului de la pag. 6). În anul 2016 volumul a fost tradus de Editura Universității din Chicago având titlul *The Political Orchestra: The Vienna and Berlin Philharmonics During the Third Reich* (a se vedea imaginea).

La o primă vedere interesul este suscitat de titlul referitor la două orchestre din două oraşe semnificative – Viena şi Berlin – prezentate în cadrul istoric al celui de-al Treilea Reich. Dar oare ce vrea să scoată în evidență autorul?

Un element important în abordarea realizată îl reprezintă contextualizarea a două sintagme: *German sound* – cunoscută ca simbol al Filarmonicii din Berlin, și *Vienna sound* – metaforă-emblemă a Filarmonicii vieneze. Modul în care sunt tratate aceste două stileme relevă gândirea analitică a autorului, care merge dincolo de aspecte legate de maniera de interpretare și dezvăluie conotațiile politice implicate. Autorul alege să pună în lumină competiția dintre cele două orașe și le prezintă din perspectiva „politizării a celor două orchestre". (p. 3) Astfel, atenția lui se concentrează pe „influența politică din punct de vedere organizațional și practic asupra ambelor orchestre" (p. 5), autorul fiind preocupat de modul în care aceste ansambluri instrumentale „au devenit un instrument în campania de propagandă culturală a statului". (p. 5) Mai mult, „politica muzicii *versus* muzica politicii" este, în opinia autorului, „o ruptură care a apărut în muzică atunci când puterea politică a fost transferată lui Hitler". (p. 5) Unul dintre obiectivele lui Fritz Trümpi este să „înțeleagă această ruptură și să analizeze efectele ei asupra ambelor orchestre". (p. 5)

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru că de-a lungul timpului s-au scris deja o serie de recenzii la această carte (expuse pe diferite site-uri), nu doresc să prezint rezumatul acesteia și prefer, în schimb, să scriu ceva diferit. Voi oferi șase motive (conform numărului de capitole) pentru care recomand lecturarea cărții:

- *organizare* – modul în care informația este prezentată și organizată va stârni interesul cititorului încă de la primele minute de lecturare;
- *documentare* – această lucrare de cercetare, încadrată la un înalt nivel academic, este puternic ancorată în documente de arhivă de la: *Österreichischen Staatsarchiv*, *Wiener Stadt und Landesarchiv* (Viena), *Das Bundesarchiv*, *Landesarchiv*, *Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz* (Berlin);
- *originalitate* – Fritz Trümpi pune la dispoziția publicului informații de culise referitoare la Filarmonica din Viena, cu atât mai mult cu cât el a fost primul cercetător din afara instituției (a Filarmonicii) care a obținut accesul la materialele de arhivă (p. 7);
- *atractivitate* – titlurile captivante ale capitolelor promit o lecturare foarte instructivă pe subiecte precum: „Inovație” *versus* „Tradiție” în filarmonicile din Berlin și Viena la sfârșitul secolului al XIX-lea; diferitele răspunsuri ale orchestrei față de influența crescândă a statului în perioada (1918-1933); continua radicalizare sub austro-fascism și socialism; dependența și protecția sub socialism; multiplele fațete ale orchestrei în aparițiile media; politica repertorială în timpul socialismului;
- *semnificație* – autorul dezbate afirmații delicate precum „Muzica germană – cel mai puternic factor cultural și politic la nivel internațional” (p. 222) sau aspecte legate de interpretări care au devenit „o chestiune de interes pentru Reich” și „reprezintă un instrument de propagandă” (p. 223);
- *statistică* – cititorilor le sunt puse la dispoziție rezultatele comparării celor două orchestre printr-o serie de grafice și evidențe numerice referitoare la aspecte repertoriale.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintr-un anumit punct de vedere, volumul reprezintă „glasul" celor care nu au putut glăsui în acea perioadă, iar Fritz Trümpi poate fi considerat un „ambasador" sau purtător de cuvânt al instrumentiștilor din orchestrele din Viena și Berlin care, într-un fel sau altul, au fost victimele Socialismului. Cu toate acestea, autorul demonstrează o atitudine obiectivă și detașată de influențele sentimentale.

Această carte prezintă o abordare onestă, directă și ferită de capcanele emoționale pe care un astfel de subiect le-ar putea deschide, iar rezultatele laborioasei cercetări constituie, pentru cititori, o lucrare cât se poate de instructivă.

SUMMARY

Cristina Șuteu

Fritz Trümpi. *The Political Orchestra: The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich (Review)*

A musicologist and historian by vocation, Fritz Trümpi offers an original perspective on his subject by treating certain aspects in a multidisciplinary context: music, politics, cultural history. The work is, doubtlessly, a *desideratum*, and can be considered a book of reference in this area of overlapping research fields.
The volume was published in 2011 at the Böhlau publishing house in Vienna and entitled *Politisierte Orchester: Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus.* At that time, "the publications that treated subjects on a certain orchestra during the Nazi regime were extremely sparse" (according to the author). In 2016 the volume was translated by the University of Chicago Press as *The Political Orchestra: The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich.*

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (VIII)

George Balint

Cap. XVIII (A) Carnavalescul

Prin chiar modul înfățișării sale carnavalul survine exploziv, anulând o ordine mult prea instituită. Pentru asta, mizând pe contrarierea simțului comun, apelează la recuzita contrariilor hiperbolice (uriețești). În primul rând carnavalul irumpe stradal, aferent masei (materialității), iar nu sub influența unui lider sau grup de elită (ideității). Totodată, comportă fenomenalitatea vârtejului care absoarbe indistinct tot ce-i iese în cale. Cu toate astea, centrul absorbției este o iluzie: oriunde te-ai afla în arealul carnavalului te vei găsi într-o margine oarecare, ireperabilă cardinalic. Este o stare de spirit a descătușării prin anarhie, căci nu survine procesiv (dintr-un resort ideatic/ideologic), ci pe fondul unui stres de rigoare inerțiată (rutinată) ce riscă decuplarea de scop, ca dezordine în sine (fără obiect motivațional). De aceea și este arondat riturilor de *tranziție*, devenind astfel o sărbătoare a înnoirii[1]. Sub acest considerent, carnavalul manifestă o trecere profilată prin *sub*-cultural (irațional și bestial), ilustrând însăși *metamorfoza* trecerii, profilării și limitării – din punte *prim-limitată*, *peste*-jos și *către*-sus, în pasaj *secund-nelimitat*, prin *sub*-jos și *dinspre*-sus. Din acest motiv, carnavalului nu i se poate proba un algoritm de

[1] *Carnavalul* este o sărbătoare populară care, în unele țări, precede Miercurea Cenușii – prima zi a Postului Mare (al Paștelui), la romano-catolici –, și care se manifestă prin tot felul de petreceri însoțite de deghizări, care alegorice, focuri de artificii. „Poate că termenul de *carnevale* să fie o metateză din *carne leva,* „carne rîdică”, ca rom. *cîrneleagă,* „carne leagă”). Cîșlegi. – În apusul Europei, carnavalul e o continuare a saturnaliilor și bacanaliilor.” (DEX)

https://biblioteca-digitala.ro

finalizare. El încetează cu necesitate (nicio tranziție nu poate dura la nesfârșit), dar numai printr-o *decizie* (de autoritate) impusă din rațiuni exterioare.

Generic, cronotopul[1] carnavalescului artistic figurează *o lume texturală trepidând prin metamorfoza unei tranziții ce anulează rațiunea finalității în favoarea propriei nelimitări*, *ca petrecere-la-nesfârșit*. Cadrul cronotopic al carnavalescului aspectează „neobișnuite întinderi spațio-temporale", după cum comentează Mihail Bahtin, referindu-se la cronotopul romanului rabelaisian[2].

NOTA 1. Introducem o serie de fragmente citate din comentariile lui M. Bahtin privitoare la romanul rabelaisian, pe care le considerăm utile pentru înțelegerea carnavalescului, menționând că sublinierile prin litere aplecate ne aparțin.

---

[1] „În dialogismul filozofului și criticului literar rus Mihail Bahtin (1895-1975) *cronotopul literar* este un concept fundamental din ansamblul de concepte ce definesc modelul ontologic al fiinţei duale a lumii şi a fiinţei omului ca subiect al activităţii estetice şi al creaţiei literare, ca: fiinţă, categorie filosofică a întregului, dualitate ontică, dialogitate, ambivalenţă, heteromundaneitate, heteroglosie, heterologie, heterofonie, bivocitate, intersubiectualitate ş.a. [...] Structura cronotopică este proprie viziunii şi creaţiei artistice în genere, în orice operă artistică din artele temporale (muzică, dans, film, dramă ş.a.) şi spaţiale (pictură, sculptură, arhitectură, ornament), în virtutea faptului că imaginea artistică reprezintă o acţiune care are loc într-o unitate de timp şi într-o unitate de spaţiu, încât prin reprezentarea unei imagini spaţiale statice, este sugerată şi dimensiunea ei temporală, iar în reprezentarea unei imagini temporale, şi dimensiunea ei spaţială. Percepţia şi reprezentarea nu poate fi pur optică, nici pur auditivă." Anatol Gavrilov, *Conceptul bahtian de cronotop romanesc*, Rev. *Metaliteratură* nr. 1 / 2015, Academia de științe a Moldovei, Institutul de Filologie, Chișinău.

[2] „Este vorba de o legatura speciala a omului, a tuturor actiunilor sale si a tuturor evenimentelor vietii sale cu lumea spatio-temporala. Vom defini aceasta relatie deosebita ca adecvare si proportionalitate directa a gradelor calitative (a „valori lor)" la marimile (dimensiunile) spatio-temporale." M. Bahtin, *Formele timpului și ale cronotopului în roman*, cit. pp 44-45, Scritub, http://www.scritub.com/literatura-romana/FORMELE-TIMPULUI-SI-ALE-CRONOT201121594.php.

https://biblioteca-digitala.ro

„*Categoria cresterii,* a cresterii spatio-temporale reale, este una dintre cele mai importante categorii ale universului rabelaisian. [...] Sarcina lui Rabelais este aceea a purificarii lumii spațio-temporale de elementele, nocive pentru ea, ale concepției despre lumea de apoi, de interpretarile și ierarhizările acestei lumi pe verticală, de antiphyzie, molima de care se infectase. Această sarcină polemică se îmbina, la Rabelais, cu cea pozitivă: reconstruirea unei lumi spațiotemporale adecvate, în calitate de cronotop nou pentru omul nou, armonios și unitar, de noi forme ale relațiilor umane. [...] Trebuie să li se permită lucrurilor să intre în contact conform materialității lor vii și varietății lor calitative. Trebuie să se creeze noi vecinatăți între lucruri și idei, care să corespundă naturii lor adevărate; să se alature și să se unească toate cele ce au fost în mod fals separate și depărtate și să se despartă cele ce au fost în mod fals alăturate. Pe baza acestei vecinatăți noi a lucrurilor trebuie revelată noua imagine a lumii, patrunsă de o necesitate interioară reală. Astfel, la Rabelais, distrugerea vechii imagini a lumii și construirea pozitivă a uneia noi sunt indisolubil legate între ele. [...] În rezolvarea sarcinii pozitive, Rabelais se sprijină pe folclor si antichitate, unde vecinătatea lucrurilor corespundea într-o mai mare masură naturii lor și era straină de falsul convenționalism și de idealitatea lumii de apoi. Cât privește rezolvarea sarcinii negative, pe primul plan apare *râsul rabelaisian*, legat nemijlocit de genurile medievale impuse de figurile *măscăriciului*, *picaroului* si *prostului*, avîndu-și rădăcinile înfipte în adâncurile folclorului primitiv. Dar râsul rabelaisian nu numai că distruge legăturile tradiționale si nimicește straturile ideale, el relevă si vecinatatea directă, frustă a tot ceea ce oamenii despart prin ipocrizia minciunii.”

Reiese din cele spuse de Bahtin și o anume logică a potrivirii timpului cultural de trecere prin carnaval cu cel natural-vegetal de resortare ciclic-vietudinală. Într-un *kairos* conjugat momentului de maximă slăbiciune (criză) dintr-un stadiu de ordine culturală (modelată prin calchierea celei naturale), carnavalul exprimă oportunitatea acelei deliberate *dezacordări* (prin decuplarea de rațional) din care să se resorteze apoi un nou ciclu de ordine pe relația natural-cultural. Reconectat ritmurilor naturalului, culturalul își reprimenește astfel coerența jocului pe a cărei fundamentare să-și poată edifica expresivitatea și, prin aceasta, valorile de frumusețe.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTA 2. Referindu-se la studiul lui Bahtin *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. & trans. Caryl Emerson, introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, muzicologul Ștefan Firca, în dizertația sa despre *Cercuri și Circuri* (vezi și Nota 3), rezumă o serie de proprietăți esențiale, funcții și principii ale carnavalului (distinse de Bahtin): 1) caracterul non-oficial, alternativ al festivalului folcloric, contra sau în parallel cu sărbătorile oficiale ale Bisericii; 2) structura non-ierarhică, și eliberarea, participativă, comunicare comunală: toată lumea participă la carnaval și ierarhiile ordinul oficial sunt desființate sau inversate; 3) profunda ambivalenta si dualismul carnavalului / carnavalescului. Carnavalul este o sărbătoare a bucuriei și a râsului, dar și a "corpului grotesc" al corpului diform, degradări, exagerări care, la fel ca carnavalul în sine, funcționează simbolic și alegoric într-un mod ambivalent – a degrada și a regenera, a afirma și a nega – ca să batjocorească și să reînnoiască ordinea socială stabilită; 4) inversiunea carnavalescă: în interior și în sus, răsturnarea parodică, unde regele devine cerșetor, nebunul devine înțelept și toate opusele se amestecă într-o confuzie jucăușă; 5) alinierea (voit) greșită a opuselor, a extremelor, creând excentric și extravagant configurații; 6) potențialul subversiv al modelului carnivalesc (o idee elaborată de Bahtin în carte, precum și în eseul despre dialogismul narativ la Dostoievski), unde ironia și auto-ironia, parodia și auto-parodia, și "Realismul grotesc" alături, testarea și contestarea ordinii stabilite, fac din carnaval și dialogul dialogic un loc unde rezistența la autoritate devine posibilă.

Această suspendare temporară, atât ideală, cât și reală, a ierarhiei rangurilor a creat în timpul carnavalului un tip special de comunicare, imposibilă în viața de zi cu zi. S-au generat astfel forme speciale de vorbire și gestualitate publice/stradale, sincere și gratuite, un *stil carnavalesc* anulând orice distanță între cei aflați în contact, eliberat de eticheta și decența din perioada ordinară (de drept).

Pe linia exprimării artistice, carnavalescul aspectează și el, ca și ludicul, un caracter de contrast pozitiv al jocului vesel. Spre deosebire de ludic, carnavalescul induce benefic un joc al deprecierii și strâmbătății caricatural-diforme, în care lejerității inocenței îi este preferată ponderea unei vinovății asumate pe un fond de tensionantă ***exuberanță***.

Carnavalescul țintește benefic-distructiv asupra unei mentalități mineralizate, anacronice sau precare. El nu e conceput să oglindească inteligent (precum comicul) și nici doritor să stârnească emoțional bucuria (asemenea ludicului).

https://biblioteca-digitala.ro

El este un iureș în materialitate, menit să provoace diluarea unei mentalități tot mai grosiere, opacizate in propria-i umbră. Soliditatea mentalității poate fi diluată ori spulberată de carnavalesc în două moduri: prin seducție; prin erupție. În primul caz se apelează la masca erosului, propriu caranavalescului inund. În cel de-al doilea, la masca thanatosului, specifică carnavalescului răsturnător. Carnavalescul ca atare este un caracter vizibil al tricksterului.

NOTA 3. Merită să rezumăm acum o multitudine de remarci făcute de muzicologul Ștefan Firca în a sa dizertație ***Circles and Circuses: Carnivalesque Tropes in the Late 1960s - Musical and Cultural Imagination*** [1]

• *Carusel; vals; circ; carnaval; clovn; paradă; blocaj de trafic și sens giratoriu; rock 'n' roll; spectacol; zgomot; mulțimi și stradă aglomerată; partid turbulent; spectacol; colaj*.

• Cele mai multe cuvinte sunt imagini verbalizate. Mai mult, știm de la George Lakoff, chiar și cele mai abstracte expresii verbale sunt, de fapt, metafore. Deoarece fiecare limbă reflectă un anumit mod prin vocabularul și fluxul sintactic de a "vedea" și de a gândi lucruri, un stil de muzică, o cultură sau o perioadă de timp pot articula câteva cuvinte cheie sau imagini-cheie. Să numim aceste cuvinte-imagini sau metafore, *tropi*.

• *Strada* devine un spațiu privilegiat al jocului și al jocului-contestație spre sfârșitul deceniului 7 (anii ’60) din secolul trecut, iar imaginea unui *blocaj de trafic* are o relație izomorfă cu alte conglomerate similare pe care eu le numesc *heteromorfii* (partid, demonstrație stradală, spectacol rock 'n' roll aglomerat, colaj muzical). Ca tropi, ambele - stradă aglomerată și blocaj de trafic - exprimă un sentiment de *confuzie*, ce poate fi jucăuș și incitant, anarhic și violent, sau simultan jucăuș și violent. Jacques Tati își încheie filmul „*Play Time*" din 1967 cu imaginea unui *giratoriu de trafic aglomerat* care sugerează fără echivoc un *carusel*. În alt film al aceluiași an, „*Week End”*, Jean-Luc Godard prezintă imaginea unui *ghem de trafic de noapte* ca o *paradă carnavalescă*. Și din nou în 1967, John Cage face o legătură explicită între circ și colaj, prin împerecherea termenului *musicircus*. Acestea sunt doar trei dintre numeroasele cazuri în care jucăușul și sentimentul de confuzie nu se ciocnesc, ci mai degrabă *joacă*, coexistă.

[1] Ohio State University 2011

https://biblioteca-digitala.ro

• Modul de articulare estetică a carnavalului este *carnavalescul*. Sfârsitul anilor ’60 apare ca un "timp de joc" carnivalesc ce este, de asemenea, un timp de "confuzie", un timp de congestie, "parade" și parade aglomerate. Din tulburarea psihedelică la tulburările stradale extraordinare; de la întâmplări jucăușe și *hippies* comunale la politica radicală; de la acidul-rock "teatrul minții" la "politica teatru", de la „circ rock" la colaje intertextuale și utopia musicircus; toate acestea semnalează un trafic greu, dar nu mai puțin interesant și plin de viață al culturii-semne. • Carnavalescul nu este exact o "esență", ci mai degrabă opusul. Carnavalul nu este pur și simplu râs; înseamnă multe lucruri. Potrivit lui Bahtin, carnavalul este comunal, neoficial, non-ierarhic și transgresiv. Este profund ambivalent și ironic: o sărbătoare de bucurie și de râs, dar, de asemenea, unul din "corpul grotesc", de deformări corporale, degradări, exagerări. Un carnaval operează prin inversiuni carnavalești, parodice întorsături și mezalianță de extreme, creând excentric și extravagant. În cele din urmă, carnavalul este potențial subversiv, rezistând autorității prin testarea și contestarea ordinii stabilite. • Mijlocul până la sfârșitul anilor ’60 a fost un timp care a văzut o mișcare post-structuralistă extraordinară de neesențialism - dacă nu strict relativist - idei, în special în Franța, cu multe voci teoretice care pun la îndoială autorul, cititorul și intențiile lor; discutând modul în care sensul semiotic este negociat și răspândit în mod radical; refuzând orice fel de binarisme reductive ("Opiniile binare" ale lui Derrida) și văzând orice "sistem" ca fiind deschis, descentralizat și non-ierarhic; criticând "modurile de excludere" și puterea instituționalizată a cuvântului, a autorului și a ideologiei; deconstrucția Occidentului "Metafizică a prezenței" și promovarea conceptelor-cheie ale "textului" și "Intertextualitate". De la Foucault la Derrida, de la Tel Quel și Barthes la Eco și Kristeva, de la *opera aperta* la "războiul semieretic de guerilla", de la "heterotopia" la "Moartea autorului", de la "diseminare" și "deconstrucție" la "intertextualitate"- toate aceste idei erau în acel moment în aer. Această frenezie a ideilor revoluționare care a apărut în doar câțiva ani, arată ca un fel de *carnaval halucinant*. • Circul, târgul, imagini de carusel sunt peste tot spre sfârșitul anilor ’60: în cover art, song lyrics, nume de formații și titluri de cântece, critici muzicale, nume de locații muzicale, festivaluri, filme, literatură. De la corturi de circ la clovni, de la jongleri la magicieni, de la caruseluri la parade, un întreg lexic carnavalesc părea a fi în joc, în ceea ce se numește în general "Psychedelia".

• **Valsul**, care însoțește adesea mișcarea rondurilor și a altor călătorii prin târguri, devine în psihedelic un gest caracteristic sau un topos având un caracter cultural rezonant și ramificații ce pot apărea în

https://biblioteca-digitala.ro

muzică indiferent de conținutul melodic și literar. Împrumutând termenul lui Teresa Magdanz[1], mă refer la acest vals psihedelic din anii ’60 ca un *carusel-vals*. • O anumită muzică poate fi "rotundă" chiar și în absența valsurilor și metrilor ternari. Iau ca exemplu piesa lui Michel Legrand „*The Windmills of Your Mind*”), scrisă pentru filmul original "The Thomas Crown Affair" (1968) regizat de Norman Jewison – o situație flagrantă de circularitate într-un solid timp binar, un caz care schimbă regulile jocului în cerc spre unele subtilități extra-ritmice, micro-formale: progresia melodică și armonică ciclică, universul timbral, fluxul metric/temporal, fluiditatea, continuitatea, bucla (rotativitatea motrică sau mecanică).

• **Circularitatea** și, în general, curblinearitatea, sunt tropi centrali ai mentalității psihedelice, reflectate în totul, de la design până la poster-art. Cercuri și semicercuri, curbe, spirale, sfere, conuri devin forme de actualitate, pretutindeni în epocă. Aproape că dispar referințele la liniaritate, planeitate și geometrie patratică. Liniile drepte, pătrate, cuburile și orice fel de unghiularități sunt minimizate și absorbite. • Diferit impulsului de dezvoltare unidirecțională, accentul pe circular, concentric și curb, trimite la natura ciclică a lucrurilor. Se evidențiază acum geometriile mandalice și fractale care, în nucleul lor axial, designul și potențialul de extindere infinită, semnalează o formă circulară, spiralată, ciclic *modus operandi*. • Creșterea sensibilității psihedelice față de arhetip, semnificații metafizice, simbolice și mistice/cosmologice, împreună cu o revalidare a filozofiei transcendentaliste vechi și universale a întregii vieți (fie că acest holism este de zen hindus, tibetan/budist, musulman/islamic, sau de origini creștine), ar putea explica această schimbare de geometrie figurativă. Angrenând în spirala unor mișcări circular-amețitoare de priviri, senzații și sunete, e lesne vizibil cum circul, caruselul, roller-coaster-ul și multe alte tipuri de plimbari se potrivesc imaginației psihedelice.

Haos revizuit, sau despre heteromorfii

• Sentimentul de super-saturație senzorială, de eterogenitate extremă care invadează simțurile și poate degenera în orice moment în haos sau nebunie, este crucial pentru etica și estetica contraculturală de la sfârșitul anilor ’60. Este suficient să oprim la practicile *improvizației* și *colajului*, extrem de răspândite și definind fenomene la vremea respectivă, spre a observa un simptom al „voinței de a tulbura”. Nu

[1] Magdanz, Teresa Marlies. *The Celluloid Waltz*: *Memories of the Fairground Carousel*. Ph.D. diss., University of Toronto, 2006

https://biblioteca-digitala.ro

rezultă din asta că o improvizație spontană sau un colaj liber-asociativ ar fi, prin urmare, haotice. Dar o întâmplare sau un colaj poate menține o relație mai puternică cu lumea primordială a haosului decât alte structuri ierarhice, ordonate, bine formate; o improvizație sau configurație colagică are potențialul de a deveni haotică în orice moment. Există o întreagă serie de structuri și spații dinamice care întrețin acest tip de relație amiabilă cu haosul și implică întotdeauna o pluralitate de elemente constitutive eterogene, aranjate într-o manieră densă și aglomerată. Aș numi provizoriu aceste structuri și spații ca *heteromorfii*, prin analogie cu *heterotopia* lui Michel Foucault și *heteroglosia* lui Bahtin.

• În prelegerea „*Of Other Spaces*" (1967) Foucault definește heterotopia în opoziție cu spațiul imaginar al utopiei, și ca un spațiu real care, simultan, reprezintă, contestă și inversează alte spații reale, formând astfel un spațiu care este simultan de-a lungul timpului, simultan de acum și apoi, simultan concret și imaginar. Printre numeroasele exemplificări furnizate în textul său, poate cele mai clare sunt cele ale grădinii și ale muzeului.

- Grădina botanică/zoologică) este o heterotopie de juxtapunere: un microcosmos eterogen de alte spații (plante/animale din întreaga lume) care sunt *reprezentate* și *contestate* în același timp, grădina este atât aici cu noi, cât și cu ceilalți.
- Un muzeu sau o bibliotecă reprezintă o heterotopie a timpului care creează o "felie în timp" (o "heterocronie"), cuprinzând într-un singur loc obiecte din toate timpurile. Timpul este simultan *reprezentat* și *suprimat* sau congelat într-un muzeu, al cărui rol dublu este de a expune și păstra obiectele pentru veșnicie.

• Potrivit lui Foucault, târgul (și, în general, festivalul) este de asemenea o heterotopie a timpului, dar într-un alt sens decât muzeul. Spre deosebire de muzeu, târgul (de artă) nu angajează noțiunea de eternitate, ci, dimpotrivă, a timpului tranzitoriu, momentan. Se creează "alte" spațiu-timpuri, care contrazic și perturbă geografia reală spațială și temporală într-un mod similar circului.

• În studiul său despre semiotica circului, Paul Bouissac explică circul heterotopic prin cele două contradicții pe care le creează: „circul întrerupe întotdeauna temporar economia spațială și semiotică a țesăturii urbane în care se inserează, provocând deplasări și ocoluri, deranjând peisajul civil prin re-centrarea atenției publice la sine, propriul ritm, spațiu și arhitectură." Și Bouissac continuă: „A doua contradicție spațială este inerentă modului de funcționare a circului: trebuie să arate și să ascundă minunile conținute. Este într-adevăr esențial să se protejeze de ochiul public, reprezentația sa putând fi

https://biblioteca-digitala.ro

văzută doar în schimbul unei plăți proporționale cu vizibilitatea oferită de locația scaunul din cort. Dar trebuie și să dezvăluie suficient spre a convinge audiența de echitabilitatea afacerii."[1]

• La fel ca târgul lui Foucault și circul lui Bouissac, *spectacolul ciudat* pare să fie altul: "Heterotopia care inversează și restructurează valorile convenționale", cum arată Nancy Bombaci într-o carte despre "estetica ciudată" în America modernă târzie[2].

• Și carnavalul non-ierarhic al lui Bahtin, cu ambivalențele sale, greșelile, inversiunile, potențiala subversivitate, este de fapt și o heterotopie. Și asta chiar dacă noi luăm în considerare doar cele mai de bază dintre diferitele sale contestații spațiale și temporale, după cum descrie Bahtin (în spirit foucaultian): "*În timp ce carnavalul durează, nu există altă viață în afara ei. În timpul perioadei de carnaval, viața este supusă numai legilor sale, adică legile propriei sale libertăți.*"[3]

• Definesc *heteromorfia* semi-concretă, semi-abstractă dintr-o perspectivă termodinamică, ca structură, spațiu sau configurație densă, cluster-izată, aflată "departe de echilibru" și care menține o deschidere către haosul primordial sau informal. Având o tendință spre tulburare, ea nu este în mod necesar și veșnic entropică. Filmele din 1967 (deja menționate) ale lui Tati și Godard reprezintă două părți contradictorii, poate opuse, ale carnavalului: bucuria în anarhia inocentă; și, respectiv, violența orgiastică sau carnavalul escatologic.

• Heteromorfia prezintă o dinamică eterogenă, aglomerată, de spațiu sau configurație ce este fie instabilă, fie cu potențial de instabilitate, putând spontan degenera în haos, tulburare, anarhie. Unele exemple concrete de heteromorfii ar include: stradă aglomerată (cu mișcarea aparent aleatorie) a oamenilor; giratoriul de circulație; traficul pe autostradă; o petrecere ciudată; mall-ul (mai ales la sărbători); raliul social și demonstrația politică; piața de fructe și legume; un grup de turiști (mai ales atunci când este fără ghid); spectacolul rock 'n' roll, precum și audiența sa; întâmplarea; colajul, asamblarea, practici artistice de montaj, în cazul în care, prin și ca limbă/limbaj, invenția este fie înlocuită de *dispositio*, fie dispositio devine și este *inventio*.

---

[1] Bouissac, Paul. *Semiotics at the Circus*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2010.

[2] Bombaci, Nancy. *Freaks in Late Modernist American Culture*: Nathanael West, Djuna Barnes, Tod Browning, and Carson McCullers. New York: Peter Lang, 2006.

[3] Bahtin, Mihail. *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

• Termenul "heteromorfie" nu evocă sensul dinamismului procesual implicând adesea structuri și spații din diferite etape ale evoluției sau revoluției, unele mai aproape de ordine, altele mai aproape de tulburare. Denumirea acestor configurații ca "entropice" ar fi și mai nefericită, deoarece, în majoritatea cazurilor, nu există nimic inerent haotic într-o heteromorfie. • O mai bună înțelegere a dinamicii heteromorfiei s-ar putea să vină de la termodinamica și adaptările sale în diverse teorii ale haosului, catastrofei și complexității, în special cele ale lui Ilya Prigogine și ale lui Isabelle Stengers.[1] (Prigogine 1984; 1997 sunt cele două cărți cel mai adesea cotate și influente sub acest aspect.) Noțiunea de termodinamică interesează mai ales privitor la structurile dinamice ce funcționează "departe de echilibrul (termodinamic)", sisteme pe care fizicianul chimist și filozof al științei Ilya Prigogine le numește "structuri disipative". • Prigogine consideră că blocajul de trafic este o structură disipativă în care congestia entropică a mașinilor individuale creează un nou model, o nouă configurație. În cuvintele lui David Porush, blocajul rutier acționează ca un "atractor" pentru alte mașini: blocajele de trafic atrag de fapt alte mașini prin implicarea lor într-un sistem mai mare decât cel creat de intențiile lor individuale sau modelele (de parcurs). • Cu toate acestea, nici heterotopia lui Foucault a târgului/festivalului de artă (utilă pentru o arheologie a structurilor de putere), nici structura disipativă a lui Prigogine a blocajului de trafic (util pentru o teorie a "ordinii din haos") nu par să explice pe deplin voința polifonică de tulburare, prezentă în anii 60, carnavalizată, și simțul acut al confuziei carnavalescului ilustrat de scena partidului din filmul „*Play Time*” (1967) al lui Jacques Tati. De fapt, filmul lui Tati este un spectacol luxuriant al diferitelor heteromorfii ale spațiului public, de la strada aglomerată și giratoriul de circulație până la partidul ciudat, magazine și turiști.

• **Colajul** poate fi cu sau fără citate, iar acestea pot fi intenționate sau neintenționate. Prin "citat" înțelegem un segment al unei muzici preexistente care își face apariția într-o nouă piesă. O "citare intenționată" presupune ca un citat să fie ales special de către compozitor pentru particularitatea sa valorică – semantică sau structurală. O cotare intenționată poate avea astfel un caracter structural cu impact asupra designului colagic global. *Scherzo* din Simfonia a II-a „*Resurrection*” de Mahler este cel mai important dintre citatele intenționate cu roluri structurale în cea de-a treia mișcare din

[1] Prigogine, Ilya and Isabelle Stengers: *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, Foreword by AlvinToffler, London: Flamingo, 1984; *End of Certainty*, New York: The Free Press, 1997.

https://biblioteca-digitala.ro

Sinfonia lui Luciano Berio. În schimb, colajele radio aleatoare ale lui John Cage nu sunt din citate, ele incluzând pur și simplu ceea ce se întâmplă să fie difuzat la radio. În plus, materialul unui colaj nu este întotdeauna muzical. Sunetele ciripiturilor de păsări, a undelor oceanice, a aspiratoarelor și a unei serii infinite de alte sunete/zgomote de mediu pot fi încorporate într-un design colagistic.
• Perspectiva se complică dacă realizăm că la sfârșitul anilor '60, odată cu infiltrarea culturii populare, "avangarda" încetează să mai fie o manifestare exclusivă a elitei. Psihedelismul demonstrează că și muzica populară poate fi de "avangardă" sau, mai bine spus, *experimentală*. Încercând evitarea acestei capcane de etichetare stilistic-pedantică, ar trebui să privim la diferența între două atitudini fundamentale care împart câmpul estetic muzical al "avangardei" anilor ’60: o atitudine *modernistă* sau înalt-modernistă, față de una *experimentală*. Această dualitate e inspirată de distincția lui Georgina Born între modernismul muzical și postmodernism[1]. • Am putea corespunde perechii "modernism" vs. "postmodernism" o alta, având o simplă și termodinamică conotație: *stabilă* vs. *instabilă* sau *echilibru* vs. *non-echilibru*. • Cărui tip de percepție ar tinde colajul să i se adecveze mai bine, intuitive sau analitice? Aș susține că, în esență, muzica de colaj nu este modernistă, nici postmodernistă. Este pur și simplu *experimentală* – cuvânt care are ecouri puternice în anii ’60, incluzând atribute din ambele coloane ale tabelului lui Born. Astfel, colajul ca "muzică experimentală" s-ar afla undeva între modernismul și postmodernismul (post-) serialist. • În ciuda opiniei comune a laicului (pentru care un Boulez și un Cage, un Nono și un Robert Ashley se află pe aceeași parte a baricadei) că elita, modernismul, muzica avangardistă sunt apolitice și "artă pentru artă", nu este un mister pentru muzicologi că experimentarea prin colaj și tehnicile aleatorice în avangardismul anilor ’60 a reprezentat o importantă desprindere de dogma imanentist multi-serialistă promovată de Boulez & Co. (de asemenea, Școala de la Darmstadt) după război. Totodată, accentuarea practicilor non-tradiționale de concertare, inclusiv improvizația colectivă și interacțiunea cu audiența, au reflectat impulsuri anti-normative spre libertate, schimbare, reînnoire. În acord cu spiritul comunitar, participativ și anticonstituțional al erei, grupurile avangardiste din anii ’60 au promovat adesea improvizația și modele

[1] Born, Georgina. IRCAM, *Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 1995.

https://biblioteca-digitala.ro

creative care au pus sub semnul întrebării ritualul concertului și structurile conservatoare ale instituțiilor muzicale. Punctul comun între domeniile sociale și muzicale a fost *aversiunea față de restricții și "Sisteme închise"*. Lupta împotriva opresiunii rasiale, etnice sau de gen și visul unui climat social eliberat în opoziție cu "sistemul" s-ar fi oglindit în estetică prin respingerea conceptului de lucrare închisă în favoarea *operei deschise*. • *Colajul* și *citatul* ar apărea ca ingrediente naturale în această căutare pentru deschiderea sistemelor și ca fel prin care *arta poate alegoriza viața*. Prin al său modus operandi, un citat descompune încadrarea unei opere, deschizând lucrarea până la inserturi externe ce ar putea amenința coeziunea internă structurală și semantică. • Colajul muzical implică o fină și anevoioasă delimitare între sistemul deschis și non-sistem, între echilibru și entropie. • Ceea ce se consider global ca fiind "Muzica avangardistă" este în anii ’60 un termen umbrelă pentru o mare varietate de abordări estetice și practici creative, de la aleatorism, improvizații colective și întâmplări, *free jazz* și „ciudatul” psihedelism; de la texturalism la minimalism; și de la *musique concrete*, *Elektronische Musik* și *tape music* la post-serialismul compozitorilor (post-)moderni[1]. Etichetarea de "modernistă", "post-modernistă", "post-serialistă", comparat cu "avangardismul" acestor direcții – grad de intensitate sau integritate –, e dificilă, date fiind anvergura semantică și dinamica interdependenţei termenilor.

[1] (n.n.) În articolul „*Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale”* (Muzica, nr.3/2012), muzicologul Oleg Garaz remarcă: „Sub "umbrela" *postmodernismului* vor intra, fără prea multe reţineri şi nedumeriri, compozitori din mai multe generaţii, într-un spectaculos amestec de atitudini, şcoli şi vârste creative: creaţia târzie a lui John Cage şi Dmitri Şostakovici, Luigi Nono şi Luciano Berio, muzica stocastică a lui Iannis Xenakis, urmând Olivier Messiaen, Benjamin Britten, Karlheinz Stockhausen, Michael Tippett, Pierre Boulez şi, bineînţeles, reprezentanţii şcolii minimaliste americane - Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young şi Steve Reich; Alfred Schnittke şi Arvo Pärt, urmând, în ordinea cronologică a succesiunii temporale, John Adams, John Rea, şi orientări ca New Complexity (Brian Ferneyhough, Michael Finnissy ş.a.), New Simplicity (în germ. Die neue Einfachheit), Wolfgang Rihm, Mahnfred Trojan sau Hans Jürgen von Bose), dar şi un număr considerabil de producţii ale genului de operă cu partituri muzicale semnate de Philip Glass, John Adams, Robert Ashley, Steve Reich, John Corigliano ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro

Generată de carnavalesc, aventura ieșirii din firea temporalului cosmogonic – ciclicitatea, alterată cultural ca inerție în pseudovaloare (inautenticitate, convenționalism, conformism) –, este menită să reanime acea nevoie de ordine curată, conotabilă și ca expresie a unui deziderat sufletesc: *dorul de origine*, ca stare impecabilă prin noncontrarietatea sinonimă nediferențierii etice (bine-rău), ca armonie în tot (deplinătate).

În urma șocului de ondulare exacerbat-cromatică a lumii furate în/de vortexul carnavalului, linearitatea amorfă a timpului gripat (*sub*-temporal/-semnificabil) poate fi reconvertită circularității (eterna reîntoarcere) prin care se perpetuează natura viului. De aici, masca/travestirea, ca identitate sublunară, caricatural-ironică, împrumutată temporar pentru o slujire critică, o strâmbătate comică. În fapt, o răsturnare pasageră a luminii prin întuneric, a chipului frumos prin *ne*-chipul grotesc (regelui prin măscărici, deșteptului prin prost), a fecundului prin inund, a mundanului prin imund, a totului porționat (rațional) prin nimicul deplin (irațional). Masca, costumul de travesti, dansul saltimbalesc, chiotele și făcliile/ artificiile fac parte din recuzita vizual-motric-sonoră a carnavalului. Ele acoperă instinctualitatea bestială (animată din nevoia de plăcere) pe care doar o mimează (joacă), nepermițându-i să se exhibe. Non-institutiv, carnavalescul doar reorientează către principiul realității.

N.B. „Cultura constrânge nu numai existența socială, ci și existența biologică a omului, nu doar părți ale ființei umane, ci însăși structura sa instinctuală. Totuși, o asemenea constrângere reprezintă chiar premisa progresului. Lăsate libere să-și urmeze obiectivele lor naturale, instinctele originare ale omului ar fi incompatibile cu asocierea și menținerea de durată: ele ar distruge chiar și acolo unde unesc. Erosul necontrolat este la fel de fatal ca omologul său thanatic, instinctul morții. Forța lor distructivă provine din faptul că urmăresc o satisfacere pe care cultura nu o poate oferi: satisfacere pură, ca scop în sine, în orice clipă. Așadar, instinctele trebuie deviate de la obiectivul lor, inhibate în raport cu scopul. Civilizația începe atunci când obiectivul primar – și anume, staisfacerea integrală a nevoilor – este efectiv repudiat. Adaptarea plăcerii la principiul realității presupune subjugarea și devierea forței distructive a satisfacerii

https://biblioteca-digitala.ro

instinctuale, a incompatibilității sale cu normele și relațiile sociale stabilite și, mai mult decât atât, implică transsubstanțierea plăcerii înseși. Odată cu instalarea principiului realității, ființa umană devine un Eu organizat."[1]

În expresia trăirii sale autentice, accentuând pe fenomenalitatea *petrecerii*, carnavalul manifestă dezăgăzuirea unei energii vietudinale mult prea strunită și vlăguită (hiper-ramificată) prin cutumele și rigorile unei vieți social-cetățenești perimetrizată restrictiv de structuri instituționale de tip distributiv și piramidal. Deopotrivă, chipurile umane, ordinea bunului simț și semnificațiile știute (tradiționale/instituite) sunt răsturnate, desfășate anatomic, desimetrizate ori anulate: umanul este mascat de zoomorf; masculinul de feminin și invers sau ajung să fie contopite hibrid; susul devine jos; unul devine multiplu și viceversa; obișnuitul se transformă în neobișnuit; intimul riscă exhibarea (prin smulgerea măștii); firescul se slutește; corpul se dezmembrează prin masacrare (Gargantua și Pantagruel)[2]; luminosul se umbrește, întunecatul lucește; cosmosul se retrage în haos; pasul dansului devine alunecare; forma unei mișcări oarecare se dezagregă spontan spre a coagula aleatoriu în tot felul de *alte*-figuri, care de care mai fanteziste. Nimic nu durează, totul se mișcă textural-continuu, inconturnabil. Un climax al descătușării colective ce lasă loc imaginarului din subconștient. Survin din acestă excesivă amplificare nuanțele de *grotesc*, *fantastic* și *straniu* în aspecte singulare sau diverse combinații.

În carnaval, râsul și plânsul se amestecă spontan și inconturnabil. Nimeni nu asistă. Toți, într-un fel sau altul, sunt nevoiți să se lase în mainstreamul unei veselii a fragmentării și totalității resturilor. Carnavalul manifestă un cronotop al *umplerii-cu-de-toate* peste tot și necontenit. Îl putem asemui

---

[1] Herbert Marcuse, *Eros și Civilizație – o cercetare filosofică asupra lui Freud*, București, Ed. Trei, 2015, cit. pp. 35-37.

[2] Potrivit lui François Rabelais (autorul unei pentalogii de romane scrise în secolul al XVI-lea / 1532-1564, în care se vorbește de aventurile a doi giganți, Gargantua și fiul său Pantagruel), filozofia gigantescului, *Pantagruelismul*, își are rădăcinile într-"o anumită veselie a minții, mărunțită în disprețul lucrurilor fortuite."

https://biblioteca-digitala.ro

(prin perechea grotesc-fantastic) cu o imensă gură rotitor-înghițitoare într-un hău stomacal. Privirii estetice i se anulează prin asta orice posibilitate de interval, căci imaginile, asemenea ideoclipúrilor din oniric, apar și dispar cu rapiditate, tușând *ne*-mediat printr-o stridentă atingere (de fapt, înșfăcare) fizică. Nu e timp nici măcar pentru închegarea cuvintelor, așa că zicerile sunt doar silabe interjective, rostirile exprimându-se ca strigăte, sensurile ca împrăștieri. O licențios-monstruoasă cuplare a măștii – ca în ciclul „Capriciilor„ (1797-1799) lui Goya, sarcasticul pictor și gravor spaniol –, o lucitoare cromatică a nimicului, o seducătoare voluptate a neantului, o exuberantă horire a *ne*-totului.

Prezisă deja unei încetări obligate de ordinea de drept (precum postul religios) ori fatidic-naturale (thanatosul mitic), lumea carnavalului caută instinctiv să-și extindă starea inund-vietudinală printr-o tot mai acută divizare a timpului, ajungând astfel să se transforme într-o tornadă a clipei. Din această sporită alergare divizionară nu se întrezărește niciun criteriu de finalitate. În cele din urmă, mișcarea carnavalescă se frânge abrupt printr-o cădere: din ne(mai)ajungere (ca nefinalizare) rațională și totodată firească, într-o irațională încetare definitiv încremenită – după cum ne-a apărut atât de sugestiv/ fenomenal în *Boléro*-ul lui Ravel. Dar și așa gustul veseliei încă persistă, cel puțin până la o nouă ediție (anuală) a carnavalului.

Ce reține însă gândirea muzicală din exprimarea carnavalescă? În primul rând, o expresie a *spectacularului* în sânul căruia se ramifică două moduri: *caruselul* și *bâlciul*.

Imaginea sonoră a caruselului se grefează pe succesivitatea relativ rapidă sau repede-crescătoare a unor cadre diferite a căror înșiruire se reia (refrenizează) aidoma ori variat. Din foarte multele exemple enumerăm doar câteva: șirurile de caractere în unele părți din simfoniile lui Mahler; *Danse macabre* (1874) și suita „*Le carnaval des animaux - grande fantaisie zoologique"* de Camille Saint-Saëns; lanțul de (cinci) fraze diferite din introducerea orchestrală la aria ducelui *"Questa o quella"* din primul număr (după uvertură) al operei *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi.

https://biblioteca-digitala.ro

O a doua expresie, prin care carnavalescul își relevă pe deplin autenticitatea, constă în aducerea în același timp a unor chipuri sonore diferite, generându-se o cromatică a simultaneității pe care o numim *bâlci*[1]. Creațiile de fuziune de tip SCCC (Spațiu Comun al Câmpurilor Creative), după cum le denumește compozitoarea și muzicologa Irinel Anghel[2] într-unul din eseurile sale, permit și o estetică a carnavalescului, în care planurile de succesivitate-în-schimbare și simultaneitate-în-diversitate sunt conjugate dinamic, scăpând posibilității de fixare necesare demersului analitic. „Imposibilitatea de atingere a unei metode convingătoare și complete de analiză este o concluzie ce rezultă din orice tentativă de disecare a unor manifestări ce "zboară" precum fluturele din floare în floare, neașezându-se de fapt nicăieri. Din acest motiv este şi greu pentru mediul academic să adopte ceea ce nu se lasă disciplinat, adică nu se poate transforma în disciplină de studiu, fiind o practică pe care o poţi accesa doar prin învăţarea de tip experienţial."[3]

(va urma)

SUMMARY

George Balint -
The Aesthetic Gaze (VIII)

Chapter VIII in the second part of the ample essay entitled *The Aesthetic Gaze* is dedicated to the last category in the trilogy that pertains to the state of cheer: the ludic, the comic, and the carnivalesque. The first part (A) discusses the general aspects of the *carnivalesque* and its main modal derivatives, the *carousel* and the *fair*, the text also including three Notes that summarise a number of comments that belong to Mihail Bahtin and Ștefan Firca.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

---

[1] BÂLCI**,** *bâlciuri,* s.n. Târg mare ținut la anumite epoci ale anului, la sărbătorile importante și însoțit de spectacole și de petreceri populare; iarmaroc. ♦ Fig. (Fam.) Gălăgie, hărmălaie, zăpăceală. (DEX)

[2] Vezi eseul „*Abordări transfrontaliere*" de Irinel Anghel, Rev.Muzica nr. 7/2015, p. 29, UCMR, București

[3] *Ibidem*, Op. Cit. p. 35

https://biblioteca-digitala.ro